

LES EXPOSICIONS DEL GUERNICA DE PICASSO

Ares Navarro Niubó

Tutora: Professora Imma Lorés Orzet
Titulació: Grau en Història de l'Art
Data: 13-06-2013
Treball de Final de Grau, Curs 2012/2013



LES EXPOSICIONS DEL GUERNICA DE PICASSO

ABSTRACT	2
INTRODUCCIÓ	3
EL GUERNICA, GÈNESI DE L'OBRA	4
Qui el va encarregar i perquè?	4
Creació de l'obra	5
Contingut simbòlic de l'obra i les seves característiques principals	8
EL GUERNICA A L' EXPOSICIÓ INTERNACIONAL DE PARÍS EL 1937	11
Exposition Internationale des Arts et Techniques dans la Vie Moderne	11
El Pavelló Espanyol	12
EL PRIMER PERIPLE DEL GUERNICA: ESCANDINÀVIA I GRAN BRETANYA	15
EL VIATGE A LES AMÈRIQUES	17
Primera exposició a Nova York: la Valentine Gallery	17
La Costa Oest i Chicago	18
Picasso: quaranta anys del seu art	19
El <i>Guernica</i> en dipòsit al MoMA	21
Franco reclama el <i>Guernica</i>	22
EL RETORN A CASA	24
Les negociacions	24
El retorn	25
El <i>Guernica</i> al Casón del Buen Retiro	27
MUSEU CENTRE D'ART REINA SOFÍA	30
La creació del Nou Museu Reina Sofía, context en què es creà	30
Entrada de l'obra al fons del Museu	31
Les diferents exposicions al Reina Sofía fins el 2009	32
EL GUERNICA DE PICASSO A L'ACTUALITAT	34
CONCLUSIÓ	39
BIBLIOGRAFIA	41

ABSTRACT

Resum:

Aproximació al procés de creació del *Guernica* de Pablo Picasso i a la seva presentació pública, a través de les exposicions de caràcter temporal i les corresponents a les col·leccions dels museus en les quals es va dipositar, per a poder reconstruir la història d'una de les icones mundials de l'art modern universal. El treball atent a la creació, contingut simbòlic i característiques principals de l'obra, a les circumstàncies històriques que la van envoltar, als itineraris expositius, els discursos museogràfics i les condicions de la seva presentació pública: al Pavelló espanyol de l'Exposició Internacional de París de 1937, al Museu d'Art Modern de New York (MoMA), al Museo Nacional del Prado i al Museo Nacional Centro de Artes Reina Sofía de Madrid, institució que acull actualment l'obra. Al llarg del treball es descriu el procés de transformació de la seva significació en funció del context en el qual s'insereix en cada moment, des d'un instrument de propaganda política, icona de l'art modern occidental, fins a la seva consideració com a obra mestra en la articulació de l'art espanyol modern i contemporani.

Paraules clau:

Guernica, Picasso, exposicions, museus, Espanya, art modern, col·leccions.

Abstract:

Approach to the creative process of Pablo Picasso's *Guernica* and its public presentation, through temporary exhibitions and collections relating to the museum in which it was deposited, in order to reconstruct the history of one of the world icons of universal modern art. The careful work of creation, symbolic content and main features of this work of art, the historical circumstances that surrounded it, the exhibition tours, its museographical speeches and its conditions of public presentation: Spanish Pavilion at the International Exhibition at Paris in 1937, the Museum of Modern Art in New York (MoMA), the Museo Nacional del Prado and the Museo Nacional Centro de Artes Reina Sofía in Madrid, an institution that currently hosts this work of art. During this essay it is described the transformation of its meaning depending on the context in which it is inserted at any time, from an instrument of political advertising, icon of modern western art, until its consideration as a masterpiece in the articulation of modern and contemporary Spanish art.

Keywords:

Guernica, Picasso, exhibitions, museums, Spain, modern art, collections.

INTRODUCCIÓ

El propòsit del treball és fer una aproximació a la història del *Guernica* de Pablo Picasso a través de les exposicions de caràcter temporal i les corresponents a les col·leccions dels museus a les quals es va dipositar. Tot plegat amb l'objectiu de copsar la influència dels contextos històrics concrets —des d'un àmbit més general de caire social i cultural fins a un àmbit més concret relacionat amb la museografia de la seva presentació—, que influeixen en la significació i recepció d'una obra d'art i, en concret, d'aquesta obra.

Des del seu origen fins a l'actualitat, el *Guernica* i el seu creador han esdevingut peces fonamentals en la història de l'art contemporani. La metamorfosi que el *Guernica* ha protagonitzat en relació a interpretacions i lectures és extensa i complexa. Fins ara han estat molts els estudis que han abordat les significacions d'aquesta icona de l'art modern. Reconeguts autors com Juan Larrea (1977), Anthony Blunt (1969), Palau i Fabre (1979), Martin Russell (1981), Santiago Sebastián (1981) han procedit a la seva interpretació o han realitzat, com R. Arnheim (1976), una anàlisi de la seva gènesi. Molts dels anàlisi del *Guernica*, però, no ha tingut en compte ni el destí original de l'obra ni la seva funció primigènia; s'han centrat molts cops de manera exclusiva en la seva anàlisi formal i en la seva interpretació iconològica. Una lectura que ha acabat forçant la consagració de l'obra, tot transformant-la en una icona i allunyant-la del que realment és: una pintura amb una història apassionant.

No han estat gaires els estudis que han abordat aquesta obra des d'una perspectiva històrica, analitzant la seva història particular i les seves vicissituds, fonamentals per entendre les diferents significacions que ha anat assolint al llarg del temps i que han acabat per conformar un complex calidoscopi. Dues són les obres que cal destacar en aquest direcció: d'una banda l'obra de Herschel Chipp *El Guernica de Picasso: historia, transformaciones, significado*, editat el 1988. El seu interès pel cubisme el va portar a conèixer i tractar durant molts anys amb Picasso i amb altres personalitats dels cercles cubistes francesos. La seva implicació amb l'art de Picasso va culminar en l'edició d'aquest llibre en el qual tracta el procés de creació de l'obra i traça l'odissea del *Guernica*, des del 1937 fins la seva instal·lació al Museo del Prado. L'altra obra que cal destacar és la de Gijs Van Hensbergen, *Guernica: la historia de un icono del siglo XX*, editada el 2005, en la qual es construeix un relat, que de vegades adopta fórmules del periodisme d'investigació, al voltant de la història de l'obra i de les diferents significacions que va anar assolint. En aquest cas el llibre finalitza el 1997 quan l'obra ja es troba al seu destí definitiu, el MNCARS de Madrid.

El present treball es proposa mostrar una aproximació a l'origen d'aquesta important obra, la seva formalització plàstica i el periple al qual es va veure sotmesa des de la seva primera exhibició al Pavelló espanyol de l'Exposició Universal de 1937 a París, fins a la seva arribada a Espanya i la seva plena integració a la col·lecció del MNCARS, explicitada en l'actual exposició permanent. A través d'aquest recorregut s'intentarà esbrinar les diferents significacions que ha anat assolint i el pes que han jugat els diferents contextos històrics i la presentació de l'obra en els marc d'importants col·leccions museístiques en aquest sentit, tant les que han acabat per enriquir-la com les que l'han pogut distorsionar.

EL GUERNICA, GÈNESI DE L'OBRA

Qui el va encarregar i perquè?

A principis de gener del 1937 Picasso va rebre una inesperada petició: la seva participació en un projecte de gran importància simbòlica per a la República Espanyola, el pavelló espanyol de la Exposició Universal de París. Els encarregats de comunicar-li aquesta comanda foren el director general de Belles Arts i dissenyador de cartells per a la República Josep Renau, l'arquitecte Josep Lluís Sert, l'agregat cultural de l'ambaixada d'Espanya Max Aub, el poeta i director d'informació pública de l'ambaixada Juan Larrea i l'arquitecte Luís Lacasa. Tots ells creien que amb l'esforç conjunt podrien persuadir a Picasso i el van visitar amb l'esperança que s'unís al mateix interès que tenien ells i d'altres artistes com Joan Miró, Alberto Sánchez, Julio González, Luis Buñuel, i els integrants de *La Barraca* per ser participants del projecte que s'havia de celebrar aquell mateix any.¹

Així doncs, Josep Renau li proposà que realitzés una gran pintura mural sobre qualsevol tema que el mateix Picasso podia escollir amb llibertat i tal obra estaria situada en un lloc privilegiat al pavelló. La resposta de Picasso inicialment va ser evasiva i aquesta indecisió era deguda a diverses raons.

En primer lloc, no li agradaven les manifestacions oficials com ara una Exposició Universal, ja que anteriorment va patir un seguit de males experiències en relació a la planificació d'una exposició de magnitud similar.

En segon lloc, perquè el projecte estava concebut com a propaganda política a favor de la República Espanyola i això implicava comprometre's políticament. Se sap que Picasso públicament no havia demostrat anteriorment cap tipus de posicionament polític, tot i que tot el seu cercle d'amics i companys defensaven fermament la causa republicana. Ell en canvi no s'havia manifestat entorn a les circumstàncies en què es va produir la Guerra Civil. A més a més mai havia treballat per encàrrec.²

L'ambaixador d'Espanya a París, Luis Araquistáin, volia que el govern republicà estigués representat en aquesta Exposició Universal amb el seu propi pavelló. En aquells moments el govern republicà era atacat amb una forta violència per part del bàndol sollevant amb el fort recolzament de l'Alemanya nazi i la Itàlia feixista. En el context d'aquest conflicte bèl·lic, la intencionalitat i la raó per la qual el govern republicà volia ser present en aquella exposició no era res més que un desig ferm de demostrar que Espanya seguia essent una república i que aquesta era l'única representant legal del país.³

No obstant això, per moltes raons que tingués Picasso per no voler acceptar aquest encàrrec,

¹ VAN HENSBERGEN, Gijis. *Guernica: la historia de un icono del siglo XX*. Barcelona: Debate, 2005, pp. 43-45.

² Ibídem, pp. 3-11.

³ CHIPP, Herschel B. *El Guernica de Picasso: historia, transformaciones, significado*. Barcelona: Polígrafa, 1991, p. 4.

quedà palès que la República, en aquells moments tan difícils, necessitava el recolzament de l'artista més conegut del món. Per això Picasso, finalment, acabaria per acceptar.

Creació de l'obra

Abans de parlar pròpiament de la creació del *Guernica* cal citar la sèrie de dues estampes, amb nou vinyetes cadascuna, realitzades per Picasso, *Sueño y mentira de Franco*, en la qual satiritzava de forma contundent tota l'actuació del cabdill. La primera d'elles va ser realitzada el 8 de gener de 1937 i la segona i última planxa la va iniciar el dia següent, el 9 de gener, sent acabada el 7 de juny d'aquell mateix any després de la realització del *Guernica*.⁴ Cal destacar aquestes estampes no pas com a antecedent estilístic del *Guernica*, sinó com un antecedent simbòlic: va ser la primera creació de l'artista amb contingut polític, dirigida a criticar i ridiculitzar les pretensions de Franco vers la Guerra Civil Espanyola. "Picasso havia observat clarament la pèrdua de perspectiva humana i la tendència a allò grotesc que implicava el feixisme"⁵. Aquesta impressió fou acompanyada a més a més d'un poema amb el mateix títol de la sèrie per tal de complementar-ho tot.⁶ Aquestes vinyetes representades, en les estampes, havien de ser targetes postals individuals per tal que els diners que es recaptessin amb una tirada de mil estampes, anessin destinats a programes d'ajuda per als refugiats espanyols.

Per tal d'iniciar el gran mural del pavelló de la República Espanyola a l'Exposició Universal de Paris, Picasso necessitava un gran estudi per poder realitzar una obra que presumiblement havia de ser de gran magnitud. Així doncs, va aconseguir un estudi al número 7 de la Rue des Grandes Augustins. Seguidament, un cop instal·lat, entre el 18 i 19 d'abril començà a treballar en els possibles esbossos destinats al mural. Es pot observar que en aquells primers esborranys Picasso encara no havia trobat un punt d'inspiració, però va anar produint alguns apunts, molts dels quals estaven relacionats amb les formes voluptuoses de la seva amant d'aquells moments, Marie-Thérèse.



Sueño y mentira de Franco, 1937

El que no sabia l'artista en aquells moments era que el 26 d'abril, a dos quarts de quatre de la tarda van enlairar-se els primers avions de la Legió Còndor alemanya i l'Aviació Legionària Italiana de Soria amb l'objectiu de bombardejar un petit poble basc: Guernica. A les sis de la tarda va ser quan es va produir el bombardeig més intens d'aquest poble, essent un dels

⁴ VAN HENSBERGEN, Gijs. *op. cit.*, pp. 45-49.

⁵ *Ibidem*, p. 45.

⁶ CHIPP, Herschel B. *op. cit.*, pp. 11-17.

primers atacs directes a la població civil europea. La repercussió internacional que va adquirir tal acte, sumat a la seva utilització propagandística per part de les forces republicanes, van fer que aquesta massacre fos coneguda mundialment.⁷



Estudi de composició número 15, 9 de maig del 1937

La tarda del 27 d'abril, una manifestació a favor dels drets humans es va iniciar a París: a poc a poc es va anar sabent que alguna cosa terrible havia passat a l'Estat Espanyol. El pintor José María Ucelay es va trobar amb Juan Larrea i li va resumir tot allò que havia passat el dia anterior al País Basc. Segons Ucelay, Larrea va ser qui va informar Picasso de l'esgarriós succés. Larrea creia que podia ser el tema que Picasso havia estat buscant per a la seva creació mural. En aquells moments, al Cafè de Flore, l'artista s'esforçava en assimilar la gravetat de tal acte i les possibles conseqüències i repercussions en un futur immediat cap a la seva pàtria.⁸

Al dia següent, diaris de la ciutat, explicaven els actes ocorreguts en articles acompanyats de fotografies dels morts i d'una visió panoràmica de com Guernica va quedar destruïda després del bombardeig i dels seus tres dies d'incendi descontrolat. Tot plegat va servir per a que Picasso finalitzés la seva inactivitat respecte de l'encàrrec de la República: l'1 de maig Picasso realitzà ja els seus primers apunts del que seria el *Guernica*.⁹

Picasso, però, no va pintar la matança de la població basca ni cap episodi bèl·lic de la guerra sinó que va voler construir una obra que fos per ella mateixa una manifestació contra les guerres i les seves conseqüències per als éssers humans. L'artista representà al quadre una multitud de figures simbòliques situades en un escenari indefinit i atemporal que volien al·ludir a la representació de la guerra a través del sofriment de les víctimes civils.

En els seus esbossos no podem parlar d'evolució ni desenvolupament ja que no hi ha un increment regular de complexitat d'una etapa a l'altra. En aquest sentit es poden trobar retrocessos cap a l'inici dels esborranys. Picasso no va partir des d'un element petit, al qual li anés incloent una peça rere l'altra; ell no buscava un creixement acumulatiu fins a l'obra final.

⁷ CHIPP, Herschel B. *op. cit.*, pp. 25-43.

⁸ VAN HENSBERGEN, Giis. *op. cit.*, pp. 51-52, 64-65.

⁹ CHIPP, Herschel B. *op. cit.*, pp. 39-43, 70.

Així, inicialment, va anar distribuint poc a poc els personatges principals que formarien part de l'obra final: els primers esbossos, que van des del primer fins al sisè, van esdevenir la primera visió del pintor, després d'haver anat decidint els personatges i les idees que conformarien l'obra. Podem trobar en alguns d'aquests esbossos el toro, el cavall o la dona, per exemple. Els primers cinc esborranys recorden els dibuixos infantils de l'art naíf. En canvi el sisè ja prefiguren una primera composició en la qual es relacionen diferents elements.¹⁰

Tot seguit, al cap d'una setmana va tornar a elaborar una possible composició de l'obra, i els cinc dies següents va completar altres onze esbossos, en algun d'ells incloent-hi color. En aquest segon grup d'esbossos ja comencen a aparèixer connexions entre els elements que conformaran l'obra final. Poc a poc es comencen a formar agrupacions (si s'observen l'esbós 10 i 12, per exemple, es pot apreciar aquest apropament de les figures de la composició) i això va anar incrementant la complexitat de l'obra ja que amb la unió o agrupació d'elements, en alguns casos, complicava el caràcter de cadascun d'ells.¹¹ En el procés d'elaboració de l'obra el cavall sofreix modificacions en relació a la posició del cap que oscil·len entre la seva extensió vertical que expressa un renill agònic i el seu recargolament al pit. Igualment a partir de l'esbós dotzè apareix per primer cop la maternitat que es desenvoluparà en altres incorporant-se definitivament a la composició grupal. Es podria dir que, de tots ells, el quinzè esbós, realitzat el 9 de maig, va ser el més proper a l'obra final.¹²

A partir del setzè esbós ja comença a tractar els elements d'un en un. Als dos dies d'haver creat el quinzè esbós va començar paral·lelament la primera fase de creació del *Guernica*.¹³ Tot i així, no va deixar mai de realitzar proves fins i tot després d'haver acabat l'obra. Bona prova d'això en són els diferents dibuixos relacionats amb la dona plorant, un element que finalment no va incloure a l'obra final, representada en diverses ocasions (31, 32 i 34, 38, 39 i 40), però que a partir del quaranta-sisè esbós es representada de manera reiterativa fins al seixanta-primer i últim esbós, tots ells realitzats un cop acabat el *Guernica*.¹⁴ Una vegada realitzat aquest primer treball d'esbossos, l'11 de maig Picasso ja tenia planificada la primera fase, de les sis, de construcció de l'obra final. A partir d'aquell moment Dora Maar, artista i companya del pintor, immortalitzà les sis fases per les quals passà l'obra en vuit fotografies. En cadascuna d'aquestes fotografies es pot apreciar com la pintura anava canviant, evolucionant subtilment, sobretot pel que fa al cavall de la part central de la composició.¹⁵

Entre la tercera i la quarta fase Picasso es va trobar una etapa crítica en quant a la formalització de l'obra. El toro també va patir modificacions de posicionament. Va introduir trossos de paper i tela amb collage, però finalment ho retirà a mesura que l'obra anava prenent forma. Picasso visità assíduament el pavelló espanyol durant la seva construcció i

¹⁰ ARNHEIM, Rudolf. *El "Guernica" de Picasso: gènesis de una pintura*. Barcelona: Gustavo Gili, 1981, pp. 44-52, 147-152.

¹¹ *Ibidem*, pp. 54-73, 147-152.

¹² VAN HENSBERGEN, Gijs. *op. cit.*, pp. 65-69.
CHIPP, Herschel B. *op. cit.*, pp. 70-98.

¹³ ARNHEIM, Rudolf. *op. cit.*, pp. 74-121.

¹⁴ *Ibidem*, pp. 122-132.

¹⁵ VAN HENSBERGEN, Gijs. *op. cit.*, pp. 70-74.

s'adonà que l'obra només podia competir contra les distraccions del seu entorn a partir de la seva simplicitat i la seva audàcia¹⁶.

Es podria dir que des del primer esbós fins a l'obra final Picasso alliberà en tot el conjunt rastres de la seva vida personal de forma implícita juntament amb la unió d'elements com la crucifixió, el martiri, les curses de braus i la vida del Minotaure¹⁷.

Picasso va finalitzar l'obra el 4 de juny del 1937, gairebé un mes abans de la inauguració del pavelló espanyol a l'Exposició Universal a París, que seria el 12 de juliol d'aquell mateix any. Per tant l'obra va ser realitzada en cinc setmanes, des del primer esborrany fins a l'obra final.¹⁸

Contingut simbòlic de l'obra i les seves característiques principals



Guernica, 1937

El *Guernica* de Picasso és un oli sobre llenç que té unes grans dimensions (3,79 x 7,76 metres). El seu títol es pot atribuir a l'objectiu principal de l'obra, que era el de ser un element propagandístic destinat a cridar l'atenció a la resta d'Europa cap a la causa republicana.

El pintor aconsegueix plasmar la destrucció i l'horror utilitzant una tècnica basada en el cubisme i l'expressionisme de l'època, emprant recursos expressius que li proporcionen tots dos estils de forma efectiva¹⁹. Per una part, trobem el cavall, el toro i la resta de personatges fraccionats en l'espai, tot produint una sensació de caos i destrucció, agreujada per la desfiguració a la qual els sotmet. Les expressions facials plenes de dolor dels personatges, les boques obertes o les postures cargolades aprofundeixen en la visió especialment expressionista de l'artista. Cal sumar-li a tot plegat que la no-inclusió d'un color naturalista en l'escena augmenta l'impacte visual de la forma i del gest. La llum és artificial i irreal, ja que les

¹⁶ VAN HENBERGEN, Gijs. *op. cit.*, p. 71.

¹⁷ *Ibídem*, 2005, p. 65.

¹⁸ *Ibídem*, pp. 75-77.

¹⁹ MARTÍN, Carlos; LÓPEZ, Fernando; ROBLES, Rocío. *La Colección. MNCARS. Claves de lectura. Parte 1*. Madrid: Ediciones de la Central, 2011, pp. 156-157.

finestres, la làmpada d'oli i el llum del sostre produeixen una llum geomètrica i cubista i no creen una il·luminació racional.

Pel que fa al color, Picasso hi fa servir una gamma cromàtica de blancs, negres i grisos. La seva elecció per aquests colors molts cops s'ha atribuït a la influència i l'impacte que li van crear els diaris parisencs a l'artista, en veure les fotografies en blanc i negre dels morts, enviades per la República i aparegudes durant els dies 27 i 28 d'abril, després del bombardeig de Guernica²⁰. A vegades també s'ha cregut convenient relacionar aquesta gamma cromàtica amb la influència dels seus gravats, fets en aquest mateix període²¹.

El *Guernica* està conformat per nou figures: sis persones i tres animals. Malgrat el possible caos al fer-li el primer cop d'ull a l'obra, tots aquests personatges segueixen una estructura ordenada a partir d'una gran piràmide compensada per dos eixos verticals situats als extrems, una solució compositiva heretada de la solució acadèmica de la pintura d'història²².

El vèrtex superior del triangle se situa al centre de la composició, molt a prop de la làmpada que sosté la dona que surt d'una finestra. Baixant cap als extrems diagonals de la tela es forma aquest triangle, en el qual hi trobem representats un cavall amb una llança al costat; a la seva esquerra hi trobem una dona semi nua que avança en primer pla; i finalment, a la part inferior hi trobem un guerrer esquarтерat amb una espasa trencada que sembla aixafat per les potes del cavall. A la part esquerra, Picasso hi ordena en sentit ascendent una tràgica maternitat i un toro. L'altra làmpada elèctrica del sostre es troba a l'esquerra del centre del quadre, per damunt del cap del cavall. Al costat del toro hi trobem un ocell entre la foscor. La part dreta està ocupada per la imatge agònica d'una dona amb els braços aixecats atrapada en un incendi i una dona que surt d'una finestra amb la làmpada d'oli.²³

La simbologia dels diferents personatges ha estat motiu d'un gran nombre de controvèrsies, volgudes per l'artista. El cavall ha estat objecte de diverses interpretacions, ja que per una part se l'ha relacionat amb la població espanyola i el seu sofriment; per l'altra part se l'ha comparat amb l'alçament de Franco i l'horror feixista²⁴. La dona que fuig a la part baixa, se l'ha interpretat com una metàfora dels qui són perseguits. El guerrer esquarтерat de part inferior s'ha definit molts cops com a al·legoria a la divisió de les dues Espanyes enfrontades²⁵. De la làmpada elèctrica se n'han fet diverses comparacions: com a Sol, com Déu o com un intent de contraposició entre la làmpada elèctrica i entre la d'oli, entre allò tecnològic i allò arcaic i

²⁰ Per a ampliar les possibles influències de la premsa escrita en la gènesi del *Guernica* vegis: MICHOM, M. "El 'Guernica' de Picasso y 'la prensa que miente, la prensa que mata'". Fonterad. Revista digital. 19-04-2011. (consultat el 3 de juny de 2013). <http://www.fonterad.com/?q='guernica'-picasso-y-prensa-que-miente-prensa-que-mata>

²¹ MARTÍN, Carlos; LÓPEZ, Fernando; ROBLES, Rocío. *op. cit.*, p. 157.

²² *Ibídem*, p. 157.

ARNHEIM, Rudolf. *op. cit.*, 1981, p. 31.

²³ MARTÍN, Carlos; LÓPEZ, Fernando; ROBLES, Rocío. *op. cit.*, pp. 157-160.

²⁴ ARNHEIM, Rudolf. *op. cit.*, p. 35.

²⁵ ARNHEIM, Rudolf. *op. cit.*, pp. 41-42.

tradicional.²⁶

Pel que fa al toro, també ha rebut múltiples interpretacions simbòliques, de les quals la més popular és que aquest animal representa les víctimes de l'horror de la guerra²⁷. El cos del toro, embolcalla la dona plorant pel seu fill mort, recordant les antigues representacions de l'art religiós sobre la pietat. L'ocell, que passa desapercebut, se'l relaciona amb el colom de la pau i per aquesta raó es troba en un segon pla. Aquest colom el podem trobar en múltiples obres de Picasso, però en aquest cas se'l representa en la foscor, apartat de l'escena principal.

La dona que introdueix la làmpada d'oli per la finestra, significaria la voluntat dels supervivents de fer conèixer al món la crueltat dels fets esdevinguts. En general s'ha interpretat que la dona amb els braços aixecats, cridant horroritzada al costat d'una casa cremant-se, és una al·legoria del dolor físic; també s'ha cregut que podria relacionar-se amb Guerra Civil Espanyola o fins i tot ser una referència indirecta als bombardejos de *Guernica*.²⁸

“Moltes han sigut les interpretacions que s’han fet de l’obra, abundant la bibliografia suscitada, els debats sobre la seva localització, la manera d’exposar-lo o de portar-lo a Espanya, el seu destí definitiu... Les imatges del *Guernica* són part del nostre patrimoni visual, han sigut reproduïdes, manipulades, donades als mitjans i suports més diversos, convertides en record sentimental, analitzades en el seu procés creador...”. El *Guernica* es va realitzar per tal de formar part d’una Exposició Universal, no pas d’un museu, i això no s’ha d’oblidar. Ha esdevingut una obra fonamental en la història de l’art del segle XX, sense oblidar el seu paper propagandístic, amb els seus símbols iconogràfics elementals que permeten transmetre l’efecte tràgic del bombardeig de *Guernica*, de la guerra i de l’agressió feixista.²⁹

²⁶ ARNHEIM, Rudolf. *op. cit.*, p. 31.

²⁷ Contràriament, alguns estudiosos i crítics (com Jerome Seckler, Juan Larrea, Sidney Janis, Rudolf Arnheim) han volgut veure en la parella que formen el toro i el cavall una al·lusió a la corrida de toros com a representació de la guerra civil espanyola, on el toro representaria les forces franquistes i el cavall ferit la població i les milícies republicanes.

MARTÍN, Carlos; LÓPEZ, Fernando; ROBLES, Rocío. *op. cit.*, p. 35.

²⁸ *Ibidem*, p. 35.

²⁹ BOZAL, Valeriano. *Arte del siglo XX en España. Pintura y escultura 1900-1939*. Madrid: Editorial Espasa Calpe, 1995, pp. 239-242.

EL *GUERNICA* A L' EXPOSICIÓ INTERNACIONAL DE PARÍS EL 1937

Exposition Internationale des Arts et Techniques dans la Vie Moderne

La primera mostra del *Guernica* de Picasso es va produir durant la Exposició Internacional de París, entre el juliol i l'octubre del 1937. El principal objectiu d'aquesta exposició era l'exaltació de tots aquells nous avenços tecnològics que s'estaven produint ràpidament, sobretot pel que fa a la indústria metal·lúrgica, l'energia i els mitjans de transport. El lema de l'exposició era "Arts i tècniques de la vida moderna". Pels organitzadors de l'exposició, Julio Edmond Labbé i Henri Giraud, aquesta exposició suposava, a més a més de mostrar una relació entre tecnologia i art, afrontar de manera indirecta els problemes socials i econòmics de l'època i promoure la pau en un context de tensió internacional.³⁰



Exposició Internacional de París, 1937

Durant l'exposició, que va durar del 25 de maig fins al 25 de novembre de 1937, es va debatre quina podia ésser la funció de l'art en la societat, i alguns intel·lectuals de l'època van discutir sobre aquest tema, com Le Corbusier. Cal destacar que durant aquesta mostra quedà evidenciada la gran influència que generà l'arquitecte en moltes de les estructures que es trobaven a l'exposició. "Ell mateix es va declarar satisfet que la gran part de les pintures i escultures fossin utilitzades no simplement per a decorar l'arquitectura, sinó per conjugar-se amb ella"³¹. Molts dels artistes que es van reunir en aquella exposició, com Picasso, van treballar també en grans murals projectats en cadascun dels pavellons que es van instal·lar.³²

El projecte de l'exposició en un principi va tenir un pressupost reduït i va ocupar els voltants de la Torre Eiffel, fins a Trocadero i el Camp de Mart. Els pavellons havien de tenir un ús temporal, a excepció del Palau Chaillot, substituït del Palau del Trocadero. Durant els mesos de juny i novembre van visitar el recinte trenta-u milions de persones, essent doncs un gran èxit popular.³³

Alemanya, Itàlia i la Unió Soviètica van ser els únics que van mostrar orgullosament les seves produccions armamentístiques, en contraposició de la resta, que van mostrar la grandiositat de les seves noves tecnologies. En cap cas es va reflectir la realitat que envoltava França en aquells moments: les accions bèl·liques a Espanya i les seves conseqüències en les relacions

³⁰ CHIPP, Herschel B. *op. cit.*, pp. 137-140.

³¹ *Ibidem*, p. 137.

³² *Ibidem*, p. 137.

³³ *Ibidem*, p. 141.

internacionals. Tot i així se sap que es van produir diferents manifestacions durant el transcurs de l'exposició per part de diferents posicions polítiques, fins al punt de produir-se conflictes violents als carrers de París. Semblava doncs que la situació real, tan econòmica com social, no es trobava dins del recinte de l'exposició, sinó fora donant per fet que aquell espai al mig de la ciutat només podia ser un lloc per a la cerca de la diversió.³⁴

Cal destacar d'aquesta exposició els dos pavellons monumentals de la Unió Soviètica i de l'Alemanya nazi. Com dos reflexos de la crispació internacional del moment, tots dos països van crear dues estructures agressives amb escultures de cossos masculins nus al·ludint al neoclassicisme. Tots dos pavellons tenien proporcions superiors a la resta, essent obres de gran magnitud. Tot i que els organitzadors van col·locar-los un davant de l'altre, això no va evitar que totes dues estructures, gairebé monstruoses, s'anul·lessin entre elles.³⁵

El Pavelló Espanyol

El pavelló espanyol que es va construir en aquesta Exposició Internacional no s'inicià fins el 27 de febrer i no va ser inaugurat fins el 12 de juliol per part de l'ambaixador espanyol Luís Araquistáin. Es va inaugurar set setmanes després de la inauguració oficial de l'exposició, i va ser mencionat només a l'últim programa commemoratiu. No estava present ni als mapes oficials ni a la publicitat de la inauguració oficial de l'exposició, el 24 de maig d'aquell any. Cal sumar-hi a tot això que el pavelló va ser instal·lat entre petits països, lluny de la zona central dels països de l'Europa Occidental, i just al costat de la monumental torre neoclàssica de l'Alemanya nazi d'Albert Speer, deixant al pavelló espanyol en un segon terme, en la penombra.³⁶

Els organitzadors de tot el conjunt van ser José Gaos, Josep Ganau i Max Aub, que van encarregar el disseny de l'edifici als arquitectes Josep Lluís Sert i a Lluís Lacasa. L'objectiu principal del projecte va ser, en primer lloc, manifestar els sofriments de la població espanyola causats per la Guerra Civil Espanyola; i en segon lloc ser un manifest propagandístic de la República Espanyola i les seves polítiques socials en aquells moments tan durs. Per tot això, el pavelló espanyol contrastava amb la resta de l'exposició ja que estava dedicat a les lluites socials i el sofriment del poble durant la



Interior Pavelló espanyol, 1937

³⁴ CHIPP, Herschel B. *op. cit.*, p. 141.

³⁵ CHIPP, Herschel B. *op. cit.*, p. 143.

³⁶ *Ibíd.*, pp. 143-145.

guerra civil.³⁷

A l'entrada del pavelló s'hi trobava una escultura abstracta d'uns 11'9 metres d'alçada feta en fusta, d'Alberto Sánchez titulada *El pueblo español sigue un camino que lleva a una estrella*. Després, abans d'arribar a l'entrada principal, Julio González havia col·locat la seva escultura de ferro laminat titulada *La Montserrat*³⁸. Un cop dins de l'edifici, al centre del vestíbul hi havia l'obra de Calder, una font mòbil de mercuri titulada *Mercurio español de Almadén*. A la dreta de l'edifici s'hi trobava el *Guernica* de Picasso, exposat de tal manera que semblava la imitació d'un teló de fons.³⁹ A l'esquerra de l'entrada del pavelló s'hi trobava una fotografia del poeta Federico García Lorca representat com un gran màrtir ja que va ser assassinat els primers dies de la guerra civil. Davant mateix de l'entrada de l'edifici, Luís Buñuel va instal·lar un auditori a l'aire lliure, en el qual es projectaven films documentals de la guerra civil. Alguns d'aquests documentals eren *On ne passera pas*, *Tierra española* de Joris Ivens i Ernest Hemingway, *El corazón de España* de Paul Strand i *Madrid 36* de Luís Buñuel. Al costat de les escales hi havia l'obra de Joan Miró *El Segador*, un mural de 5'19 metres, d'estil surrealista i gairebé abstracte, característica de la resta de les obres que creava en aquells moments. Igual que havia fet Picasso amb les seves dues estampes *Sueño y mentira de Franco*, Miró va realitzar *Aides l'Espagne*, un pochoir en color, amb el mateix objectiu: ajudar als refugiats amb els diners que es recaptessin.⁴⁰

En definitiva es podria dir que la planta superior estava formada per cartells i foto-murals sobre els objectius de la República vers la cultura i la societat i sobre la població civil espanyola durant la guerra civil. La segona planta estava formada per altres artistes també espanyols. Però la planta baixa era la més important, sobretot per les obres que la conformaven d'artistes de renom. Així, l'espectador, des del primer moment que entrava al pavelló, ja podia anticipar quin era el missatge de tot el conjunt del pavelló: la República espanyola estava sent turmentada per un alçament feixista que ben aviat assoliria la resta d'Europa.



Entrada al Pavelló espanyol, 1937

³⁷ MARTÍN, Carlos; LÓPEZ, Fernando; ROBLES, Rocío. *op. cit.*, pp. 165-169.

³⁸ Aquesta escultura era més coneguda com *La Campesina Montserrat*. CHIPP, Herschel B. *op. cit.*, p. 145

³⁹ BOZAL, Valeriano. *op. cit.*, p. 240.

⁴⁰ MARTÍN, Carlos; LÓPEZ, Fernando; ROBLES, Rocío. *op. cit.*, pp. 165-169.



Joan Miró. *Aidez l'Espagne*, 1937

Tant el *Guernica* com el pavelló espanyol van ser ignorats per la premsa, segurament degut al retràs de l'obertura de les seves portes, ja que van tardar tres setmanes després de la inauguració de l'exposició. Le Corbusier va declarar que “el *Guernica* només va veure les esquenes dels visitants, ja que aquest produïa rebuig”⁴¹, donant a entendre que Picasso no va concebre l'obra per a l'Exposició Universal com a acte festiu que era, sinó que el va concebre com a encàrrec de la República i manifestar la situació de la població espanyola. *L'Humanité* va ser l'únic diari que va mencionar l'obra i dels pocs que va informar sobre l'horror del bombardeig. Però després va adoptar un discurs crític cap a artistes com Picasso, fet que va provocar la reacció d'artistes, escriptors i poetes propers al pintor per tal de defensar-lo.⁴²

L'exposició va tancar les seves portes l'1 de novembre de 1937, i el 1938, després d'empitjorar la situació internacional, es va decidir enderrocar tots els pavellons. El mural de Miró, l'escultura de Sánchez, les fotografies, els cartells i tot allò que es trobava al pavelló va ser enviat a València. Amb la situació de guerra i la invasió del país per part de l'exèrcit franquista, aquestes peces es van perdre, a excepció d'aquelles obres d'artistes residents a França: Picasso, González i Calder. Se'ls va tornar les seves obres abans d'enviar la resta a València. Picasso volia portar el *Guernica* a Madrid, però la situació cada cop era més insostenible pel que fa a la República, així doncs l'obra es mostrà d'aquí en endavant a altres països per seguir recordant aquell fatídic 26 d'abril de 1937.⁴³

⁴¹ Citat per CHIPP, Herschel B. *op. cit.*, p. 152.

⁴² CHIPP, Herschel B. *op. cit.*, pp. 151-153.

⁴³ COLORADO, Arturo (ED.). *Patrimonio, Guerra Civil y posguerra: congreso internacional*. Madrid: Universidad Complutense, 2010, pp. 445-446.

EL PRIMER PERIPLE DEL *GUERNICA*: ESCANDINÀVIA I GRAN BRETANYA

Un cop acabada l'Exposició Internacional de París, entre el gener i l'abril del 1938 el *Guernica* ja estava altre cop instal·lat a l'estudi parisenc de Picasso. S'inicià doncs, un periple d'aquesta obra arreu del món entre els anys 1938 i 1995. En aquells moments el govern republicà s'enfonsava, i des de l'exili, volia continuar mostrant el *Guernica* i la seva història. Es va decidir establir una campanya de propaganda política amb l'obra pels països d'Europa Occidental: la primera parada seria Escandinàvia, amb l'objectiu de recaptar diners per als refugiats espanyols i animar a voluntaris a unir-se a les Brigades Internacionals.⁴⁴

Entre el gener i abril del 1938, en motiu de l'exposició itinerant de quatre artistes (Henri Matisse, Henri Laurens, Georges Braque i Picasso) encapçalada per Paul Rosenberg⁴⁵, el *Guernica* viatjà pel Kunstnernes Hus d'Oslo, el Statens Museum for Kunst de Copenhage, el Liljevalchs Konsthall d'Estocolm, i finalment el Konsthallen de Göteborg.

No hi ha molta informació sobre aquest primer periple del *Guernica*, però el que si es pot dir és que aquell any, Escandinàvia encara es trobava lluny de la tensió internacional entre els països d'Europa Occidental, i no havia conegut els problemes polítics i les amenaces militars que s'estaven començant a produir. Així doncs, no és estrany que el *Guernica* estigués presentat amb obres d'altres artistes, també coneguts com Picasso, i que no hi hagués cap tipus de controvèrsia al respecte, al contrari del que va passar a París durant l'Exposició Internacional del 1937, quan va estar exposat al pavelló espanyol.⁴⁶

Un cop acaba l'exposició itinerant, a l'abril d'aquell mateix any, l'obra va retornar a París fins al setembre, quan l'artista el va enviar juntament amb els seus esbossos cap a Londres, a la National Joint Committee for Spanish Relief. Se sap que Juan Larrea i Roland Penrose⁴⁷ estaven en contacte per tal que el *Guernica* anés a parar una temporada a Londres. Larrea estava interessat en què Gran Bretanya considerés la seva postura de no intervenció a la situació de La República, així que els tractes tenien un rerefons tàctic⁴⁸. Durant el 4 i el 29 d'octubre va estar exposat a la New Burlington Galleries, però no va tenir gaire èxit: només la van visitar unes tres mil persones durant aquell curt període.⁴⁹ Diaris com en *Sunday Times* o el *Observer* van expressar la seva decepció per l'obra *Guernica*, en comparació amb les seves obres preliminars⁵⁰.

Després d'aquesta exposició, els esbossos preparatoris del *Guernica* van exposar-se a Oxford i Leeds⁵¹, però sense l'obra cabdal de Picasso. El dia 1 de gener del 1939 els van traslladar a la

⁴⁴ VAN HENSBERGEN, Gijs. *op. cit.*, pp. 105-106.

⁴⁵ Marxant que representava a Picasso havent usurpat el lloc a D.H. Kahnweiler. *Ibidem*, p. 106.

⁴⁶ CHIPP, Herschel B. *op. cit.*, p. 156.

⁴⁷ Va ser un artista, historiador i poeta anglès. Va ser un important promotor i col·leccionista d'art modern i un associat dels surrealistes al Regne Unit. Informació extreta de: "Roland Penrose". *Pàgina web oficial de Roland Penrose*. 01-06-2013 <<http://www.rolandpenrose.co.uk/About.aspx>>.

⁴⁸ VAN HENSBERGEN, Gijs. *op. cit.*, p. 106.

⁴⁹ CHIPP, Herschel B. *op. cit.*, p. 156.

⁵⁰ VAN HENSBERGEN, Gijs. *op. cit.*, p. 114.

⁵¹ Herschel B. Chipp parla també d'una estada a Manchester, però no hi ha constància segons explica Van Hensbergen. A més a més, també creu que a Leeds possiblement tampoc s'exposessin els esbossos

Whitechapel Art Gallery de Londres, per tal de retrobar-se amb el *Guernica*. La exposició va ser inaugurada per comandant Clement Atlee, líder del Partit Laborista i defensor de les Brigades Internacionals. L'exposició va resultar tot un èxit, amb una afluència de quinze mil persones només la primera setmana⁵².

L'exposició, formada pel *Guernica* i els seus esbossos i d'una pancarta al vestíbul de la "Brigada del Comandant Atlee", estava acompanyada cada tarda de projeccions de pel·lícules amb temes de la Guerra Civil espanyola. A més, hi havia un detall significatiu: sota l'obra s'hi trobava una filera de botes de dones treballadores en bon estat, ben atapeïdes entre elles, per ser enviades després al front espanyol. Aquestes botes van ser el preu d'admissió al recinte. Durant l'exposició, Herbert Read, crític anglès de literatura i art, Eric Newton, també un crític d'art anglès, i Roland Penrose es van oferir per explicar el significat del *Guernica*.⁵³

Després de passar per la Whitechapel Art Gallery, el *Guernica* va anar a Manchester de l'1 de febrer al 15 de febrer d'aquell any. El lloc de la mostra era un lloc poc habitual, ja que s'hi exposaven cotxes i no pas obres pictòriques. El *Guernica* i els seus esbossos aquest cop tenien la missió de recaptar diners per un programa que es dedicava a l'enviament d'aliments a Espanya per part de Manchester. El públic al qual es volia mostrar l'exhibició era el mateix que a les altres exposicions anteriors: obrers, i per això van deixar la exhibició oberta fins les 8 per tal que aquests poguessin visitar-la després de la feina.⁵⁴ Durant aquells dies, tal com explica el *Manchester Evening News*, centenars d'habitants van passar per la mostra⁵⁵.

Mentre el *Guernica* es trobava a Gran Bretanya no va tenir l'èxit que esperaven Juan Larrea i Roland Penrose. És cert que va gaudir de moltes visites i va rebre crítiques positives, però tot hi així no va canviar res: Larrea i Penrose tenien l'esperança que l'audiència anés més enllà cap a la causa republicana, però no va ser així. Finalment la intervenció a Espanya no es va dur a terme per part de Gran Bretanya.

Un cop finalitzada l'exposició, el *Guernica* i els seus esbossos van tornar a Londres per ser custodiats poc temps, ja que a finals de març Picasso va demanar el retorn de les seves obres per tal que ara aquestes s'exposessin als Estats Units.⁵⁶

perquè no hi consta en cap diari local, tot i que Penrose ho suggereix al seu llibre *Picasso: La seva vida i la seva obra*.

⁵² VAN HENSBERGEN, Gijs. *op. cit.*, pp. 118-119.

⁵³ *Ibidem*, p. 119.

⁵⁴ *Ibidem*, pp. 119-120.

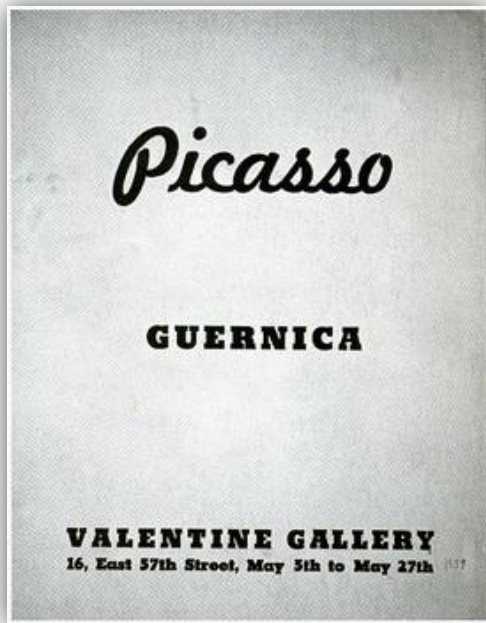
⁵⁵ *Ibidem*, p. 120.

⁵⁶ *Ibidem*, p. 120.

EL VIATGE A LES AMÈRIQUES

Primera exposició a Nova York: la Valentine Gallery

El 28 de març del 1939, la Guerra Civil espanyola es va acabar quan Madrid va caure a mans dels sollevats. El recolzament oficial per part del govern d'Estats Units a la causa republicana havia estat escassa i, de la mateixa manera que Regne Unit, els Estats Units van acollir-se a la Llei de neutralitat promulgada a principis de maig del 1937. Tot i això, Picasso creia que el *Guernica* havia de viatjar a Amèrica per tal de recaptar diners per als espanyols refugiats⁵⁷.



Col·leccionistes i funcionaris de museus d'Estats Units li havien demostrat a Picasso un profund compromís cap a la seva obra. Això, juntament amb el fet que tenia molts amics a Nord Amèrica i que aquest país s'havia convertit en el seu principal mercat als anys trenta, el van fer decidir cap a aquesta direcció. Ara, la seva principal preocupació era poder recaptar ràpidament diners per a la Campanya d'Ajuda als Refugiats Espanyols.⁵⁸

A finals d'abril, el *Guernica* es va embalar juntament amb els esbossos i olis preparatoris relacionats amb ell per ser embarcats al transatlàntic *Normandie*. El doctor Juan Negrín, el primer ministre de la República Espanyola exiliat, va acompanyar l'obra en el seu viatge a Amèrica amb l'objectiu de destacar el caràcter diplomàtic d'aquest viatge i per donar importància a la causa republicana.⁵⁹ Ja a finals del 1938, a partir d'una enquesta, es va saber que la població nord-americana recolzava cada cop més la República Espanyola, i per tant, es va començar a creure que la falta de recolzament del seu govern cap a la causa republicana va ser un error.⁶⁰ Una acció cultural de propaganda per a un entorn inicialment receptiu. De fet, un cop arribat a Nova York, el *Guernica* va ser custodiat per estudiants voluntaris i membres de la Campanya d'Ajuda als Refugiats Espanyols de Nova York.

La primera exposició de l'obra de Picasso va ser responsabilitat del president del comitè d'exhibició del *Guernica*, el marxant Sidney Janis. Aquest va aconseguir el local de la seva amiga Valentine Dudensing, la Valentine Gallery, una galeria, situada prop del MoMA, suficientment espaiosa per exposar el *Guernica* i els seus esbossos. Pels amants de l'art,

⁵⁷ VAN HENBERGEN, Gijs. *op. cit.*, pp. 121-122.

CHIPP, Herschel B. *op. cit.*, p. 160.

⁵⁸ VAN HENBERGEN, Gijs. *op. cit.*, p. 126.

⁵⁹ *Ibidem*, pp. 127-28.

⁶⁰ *Ibidem*, pp. 130-131.

suposava un punt positiu que el *Guernica* s'exposés juntament amb una selecció de seixanta esbossos i dos esborranys i dibuixos preparatoris de l'obra cabdal. La inauguració el 4 de maig del 1939 va reunir importants personalitats com alguns dels artistes d'avantguarda ja establerts de l'anterior generació, essent tot un èxit. La recaptació va anar molt bé amb les cent persones que van assistir a la inauguració i amb les altres dos mil persones que van visitar-la les tres setmanes següents.⁶¹

El *Guernica* va rebre bones crítiques per part de la premsa i els crítics d'art, fins al punt que el Congrés d'Artistes Nord-americans va impulsar un debat sobre l'obra amb dos simposis organitzats a la Valentine Gallery i més tard al MoMA, mentre el quadre era exhibit en ambdós llocs. El president va ser Walter Pach i van participar crítics com Jerome Klein, Leo Kartz i Malcolm Cowles i artistes com Peter Blume, Arshile Gorky i fins i tot, per casualitat, Dorothea Tanning.⁶² Durant aquelles primeres setmanes de maig, els crítics d'art van tenir l'oportunitat de realitzar una primera valoració: cadascun d'ells va reivindicar la seva pròpia postura, i va rebre tant crítiques positives com de negatives.⁶³

L'acceptació que van tenir els artistes novaiorquesos vers el *Guernica* va tenir molt a veure amb aquest sentiment compartit de lluita comú durant aquells anys tan complicats, els anys de la Gran Depressió.⁶⁴ "[...] el *Guernica* legitimava un art social i políticament conscient. Per a un món artístic, doncs, que aspirava a crear un sentiment comunitari i una responsabilitat col·lectiva, i imbuït a més de noves ideologies, el poderós missatge del *Guernica* resultaria inevitablement seductor".⁶⁵ S'havia de tenir en compte que el *Guernica* no era l'únic exiliat: alguns membres de la Bauhaus i artistes de la Neue Sachlichkeit es van traslladar cap a Nova York per la imminent amenaça del nazisme.⁶⁶

El 27 de maig l'exposició a la Valentine Gallery va finalitzar. Ara, el *Guernica*, abans d'anar al MoMA amb les seves germanes *Demoiselles* i *Muchacha ante el espejo*, havia d'iniciar la gira per la resta d'Amèrica. Així, Alfred Barr, el director del MoMA, havia d'esperar fins a mitjans de novembre per poder realitzar una exposició dedicada a Picasso.⁶⁷

La Costa Oest i Chicago

Un cop finalitzada l'exposició de Nova York, el 10 d'agost es va inaugurar una nova exhibició a les Stendhal Art Galleries, a Los Angeles, a la qual van acudir moltes estrelles del cinema de Hollywood, entre altres. Aquest cop l'exposició estava patrocinada pel Comitè d'Artistes Cinematogràfics a favor dels Orfes Espanyols. Va ser una mostra organitzada amb poca antelació i no va tenir la mateixa repercussió que l'exposició de Nova York, però va cridar l'atenció, escandalitzant l'opinió pública. Va tenir moltes crítiques negatives per part dels diaris

⁶¹ VAN HENBERGEN, Gijs. *op. cit.*, pp. 132-134.

⁶² *Ibidem*, p. 135.

⁶³ *Ibidem*, p. 146.

CHIPP, Herschel B. *op. cit.*, p. 161.

⁶⁴ VAN HENBERGEN, Gijs. *op. cit.*, p. 139.

⁶⁵ *Ibidem*, p. 140.

⁶⁶ *Ibidem*, p. 142.

⁶⁷ *Ibidem*, p. 148.

Angeles Examiner i el *Herald Express*. Altres, com el *New York Sun* va atrevir-se a afirmar que Picasso era militant del Partit Comunista degut a les companyies de Louis Aragon, Paul Eluard i André Breton. Però potser el col·lectiu regionalista d'extrema dreta Sanity in Art van ser els que més van atacar Picasso amb la seva postura antimodernista.⁶⁸

La següent cita era al Museu d'Art de San Francisco el 29 d'agost. Per primera vegada s'exposava el *Guernica* juntament amb *Sueño y mentira de Franco*, a més a més d'obres de Goya i Daumier, d'Otto Dix, George Grosz, Kathe Kollwitz i Orozco. El context històric i temàtic en què es feia l'exhibició era la condemna de la guerra com fins mai s'havia fet. Paradoxalment, tres dies després de la inauguració, Alemanya envaïa Polònia, iniciant-se així la Segona Guerra Mundial.⁶⁹

Finalment, al mes d'octubre el *Guernica*, després d'anar a San Francisco, va viatjar cap a Chicago per ser exposat al Arts Club de Chicago. En aquesta ciutat, durant la seva estança, també va rebre crítiques negatives, com és el cas del *Chicago Herald and Examiner*. Aquest diari amb el titular "Art Bolxevic controlat per la mà de Moscou" que el va tatxar, per segon cop consecutiu, de comunista.⁷⁰

Va quedar clar que, durant aquest recorregut el 1939, el *Guernica* seguia sent apreciat només per una minoria d'apassionats professionals museístics. El seu itinerari va venir marcat per dues consideracions de signe diferent: d'una banda, els objectius d'aquesta gira s'havien pogut aconseguir: transmetre els perills d'una guerra mundial, provocada per règims totalitaris, a la societat. En aquest sentit el *Guernica* havia actuat com una icona de la lluita contra el feixisme i del compromís de l'artista vers aquesta confrontació social. Tot i que, des d'un punt de vista econòmic, el resultat de la seva itinerància va ser força limitat: només es van recaptar per a la Junta Espanyola de Juan Larrea 700 dòlars.

D'una altra banda, en aquest trajecte per terres nord-americanes, el *Guernica* havia recollit sengles crítiques relatives al grotesc de la seva visió del conflicte bèl·lic, a la crua realitat que emergia dels personatges i formes del quadre i, en definitiva, a una formalització plàstica que, enfrontada a una visió conservadora, hauria d'esdevenir una de les icones de l'art modern universal. Un camí que trobaria un fort impuls amb la següent exposició d'aquesta gira: l'esperada retrospectiva de Picasso al MoMA.⁷¹

Picasso: quaranta anys del seu art

Del 15 de novembre de 1939 al 7 de gener del 1940, el *Guernica* va formar part de la gran retrospectiva que Alfred Barr va organitzar al Museum of Modern Art de Nova York sota el títol de *Picasso: Quaranta anys del seu art*.⁷² L'obra va poder ser contemplada i comentada com un document de l'enfrontament polític i de la Guerra d'Europa i com una part important de

⁶⁸ VAN HENSBERGEN, Gijs. *op. cit.*, pp. 148-150.

CHIPP, Herschel B. *op. cit.*, pp. 163-165.

⁶⁹ VAN HENSBERGEN, Gijs. *op. cit.*, p. 150.

⁷⁰ *Ibídem*, p. 151.

⁷¹ *Ibídem*, pp. 151-153.

⁷² *Ibídem*, p. 166.

l'evolució de l'art de Picasso. Es va exposar juntament amb *Les Femelles d'Avignon* (1907) i *Muchacha delante del espejo* (1932). De les 364 obres de l'exposició, 95 van ser prestades per l'artista (inclosos el *Guernica* i els esbossos preparatoris). Es podria dir, tal com diu Herschel B. Chipp, que el *Guernica* passa a ser en aquell moment part de la història de l'art, després d'haver estat part de la història de la Guerra Civil espanyola.⁷³

La retrospectiva, amb el *Guernica* i els seus esbossos, inicia un altre circuit itinerant per diferents sales nord-americanes: el Chicago Arts Institute (de l'1 de febrer al 3 de març del 1940), el City Art Museum de Saint Louis (del 16 de març al 14 d'abril del 1940); el Museum of Fine Arts de Boston (del 26 d'abril al 25 de maig del 1940), el San Francisco Museum of Art (del 25 juny al 22 de juliol del 1940), el Cincinnati Museum of Art (del 28 de setembre al 27 d'octubre del 1940); el Cleveland Museum of Art (del 7 de novembre al 8 de desembre del 1940), el Isaac Delgado Museum de Nova Orleans (del 20 de desembre del 1940 al 17 de gener del 1941), el Minneapolis Institute of Arts (del 1 de febrer al 2 de març del 1941); el Carnegie Institute de Pittsburgh (del 15 de març al 13 d'abril del 1941), per tornar a l'estiu al Museum of Modern Art de Nova York en una exhibició de dimensions més reduïdes titulada *Obres mestres de Picasso* (del 16 de juliol al 7 de setembre del 1941).⁷⁴



Fogg Museum. Visitants examinen el *Guernica*, 1941

Mentrestant, a Europa, mentre França i Gran Bretanya declaraven la guerra a Alemanya, Picasso havia abandonat París per traslladar-se a Roan al setembre del 1939. Durant els mesos que vindrien, Picasso alternaria aquest indret amb visites puntuals a París per tal de garantir la seguretat de les seves obres, que les guardava en una caixa de seguretat privada del BNCI. En aquest clima pre-bèl·lic la inauguració de l'exposició del MoMA va passar gairebé desapercebuda a França. Mesos després, el 10 de maig de 1940, la premsa informava que Bèlgica havia estat envaïda per les potències de l'eix. Era qüestió d'hores que els tancs travessessin la línia Maginot, el gran projecte de defensa de França, que va resultar completament inútil. La caiguda de París era qüestió de setmanes i el 14 de juny els tancs alemanys entraven als Camps Elisis; el 24 de juny del 1940, es firmava l'armistici amb el

⁷³ VAN HENSBERGEN, Gijs. *op. cit.*, pp. 166-167.

⁷⁴ *Ibidem*, p. 164.

mariscal Pétain, fent que França quedés dividida entre una zona lliure i una zona ocupada dels nazis: Royan resultaria ocupada degut a la necessitat dels nazis de controlar la costa atlàntica.⁷⁵ Si hagués volgut, Picasso hagués pogut fugir, però va decidir quedar-se tot i la situació. Des de la finestra del seu estudi a Royan, va veure desfilar els soldats alemanys i per això, a finals d'agost del 1940 va decidir retornar a París. Encara que la fama li donava cert nivell de immunitat, en cap cas es va sentir completament segur.⁷⁶

El *Guernica* en dipòsit al MoMA

Al iniciar-se la Segona Guerra Mundial, Picasso va decidir que totes aquelles obres cedides al MoMA, inclosos el *Guernica* i els seus esbossos, quedessin sota custòdia del mateix MoMA mentre durés la gran guerra. Durant aquest període, el departament de conservació del museu va advertir a Alfred Barr que el *Guernica* s'estava degradant amb els seus viatges, però això no va impedir la voluntat de Picasso i de Barr de ser exposat en altres llocs. A partir del 1940 va continuar viatjant fins el 1942 per Amèrica del Nord.

A principis del 1942, la producció de Picasso, que fins llavors havia sigut escassa, havia començat a recuperar de nou el ritme de pre-guerra. Sota la impossibilitat de sortir de París, ell va continuar recorrent els carrers que més li agradaven, i fins i tot s'aventurava a visitar el Cafè de Flore. El menjar i la seva escassetat ocupaven constantment protagonisme en la seva vida.⁷⁷ A mitjans d'agost del 1944, amb els aliats a les portes de París semblava que l'alliberament estava més proper: el 25 d'agost la ciutat va ser alliberada de l'ocupació nazi.⁷⁸ Amb la rendició d'Alemanya el 1945, la Segona Guerra Mundial va finalitzar. Tot i que París podia tornar a mostrar una aparença de normalitat, alguna cosa havia canviat: estava clar que la posició de París com a centre del món artístic havia canviat. Nova York esdevindria nou centre mundial de producció i consum d'art.⁷⁹

En aquest canvi hi va tenir un paper decisiu el *Guernica*, des de les sales del MoMA. Cada cop més alliberat de la seva condició de testimoni i de denúncia, el *Guernica* desplega el seu potencial expressiu entre la nova fornada d'artistes nord-americans que haurien de protagonitzar l'escena artística internacional de la segona meitat del segle XX. Com apunta Van Hensbergen, el *Guernica* esdevingué el desencadenant del que Robert Rosenblum anomenaria "el big bang de l'art nord-americà"⁸⁰, l'aparició en escena de tota una escola d'artistes que, sota la influència de l'impacte picassà, donarien pas a l'aparició de l'expressionisme abstracte nord-americà, malgrat amb posterioritat l'influent crític d'art Clement Greenberg, inspirador teòric d'aquest escola, prengué distància crítica de l'obra en defensa de l'esteticisme abstracte.⁸¹

⁷⁵ VAN HENBERGEN, Gijss. *op. cit.*, pp. 162-163.

⁷⁶ *Ibidem*, pp. 165-168.

⁷⁷ *Ibidem*, pp. 174-175.

⁷⁸ *Ibidem*, p. 179.

⁷⁹ *Ibidem*, p. 184.

⁸⁰ *Ibidem*, p. 189.

⁸¹ *Ibidem*, pp. 215-217.

El *Guernica* va restar exposat, de manera gairebé continua al MoMA fins l'octubre de 1953, quan va tornar a Europa per unir-se a l'exposició de Picasso al Palazzo Reale de Milà. Després va viatjar a Sao Paulo en motiu de la Segona Biennal, essent exposat del desembre del 1953 fins al febrer del 1954 al Museu d'Art Modern. Després, el *Guernica* i els esbossos van ser retornats al MoMA per poc temps: tornarien a emprendre una gira per Europa. Així, del maig fins al setembre del 1955 van ser exposats al Musée des Arts Décoratifs de París. Aquesta exposició incloïa els esbossos, gouaches, dibuixos al pastel i de ploma, aiguaforts i alguns estudis a l'oli. El *Guernica* va ser presentat com una obra d'art amb totes les seves etapes de producció. Després de París, aquesta exposició es va traslladar a la Haus der Kunst de Munich. També va anar al Rheinisches Museum de Colònia i al Kunsthalle d'Hamburg. Abans de tornar a finals del 1956 a Nova York, va ser portat al Palais des Beaux-Arts de Brussel·les, al Stedelijk Museum d'Amsterdam i al National Museum d'Estocolm.⁸²

El 1957 Alfred Barr va organitzar una altra retrospectiva també amb el *Guernica* *Picasso: setanta-cinquè aniversari*". Aquesta retrospectiva va visitar els museus Art Institute de Chicago i el Museum of Art de Filadèlfia. En el moment en què el *Guernica* va retornar al MoMA el 1958 va ser instal·lat en una galeria especialment preparada, encaixat en una paret de dimensions similars a les de l'obra, acompanyat únicament per *Les Demoiselles d'Avignon* i la *Muchacha delante del espejo* que ocupaven les parets laterals. Picasso va renovar el seu préstec del *Guernica* per un temps indefinit, tot i que va demanar la devolució dels dibuixos preparatoris, que farien la seva pròpia gira. Tot i així, es van mantenir al museu, essent prestats quan era necessari, fins el 1981, quan van ser, tan obra com esbossos, enviats a Madrid.⁸³

Franco reclama el *Guernica*

La postguerra a Espanya es va dilatar amb el temps. El caràcter totalitari del règim i de la seva ideologia el va conduir a l'intervencionisme en l'àmbit de la cultura i l'art, en especial durant els anys quaranta i els primers anys de la dècada dels cinquanta. Una intervenció que no es va limitar a una activitat censora o estrictament repressiva, sinó que també pretenia alimentar un art i una cultura pròpia del règim. Certament, però, amb els anys i sobretot a partir de finals dels anys 50 i de manera paral·lela a la finalització de la política autàrquica i l'inici dels plans d'estabilització i desenvolupament econòmic, s'obrí alguna petita escletxa. En el camp de l'art es començà a establir un doble raser: si a Espanya es recolzava fonamentalment una línia tradicional i acadèmica, a l'estranger serien els artistes d'avantguarda els que comptarien amb l'ajuda de l'Estat, que els presentava, en un joc de manipulació i propaganda, a les exposicions internacionals en el marc dels pavellons nacionals.⁸⁴ Una ambivalència que també afectà al desenvolupament del Museu d'Art Contemporani, que es movia en mig de la indiferència i la indigència econòmica. L'any 1968, però, es va decidir novament la fusió d'aquest Museu amb

⁸² CHIPP, Herschel B. *op. cit.*, 1991, p. 168.

⁸³ *Ibidem*, p. 168.

⁸⁴ BOZAL, Valeriano. *Arte del siglo XX en España. Pintura y escultura 1939-1990*. Madrid: Espasa Calpe, 1995, pp. 26-28

el Museu Nacional d'Art Modern i la creació del nou Museo Español de Arte Contemporáneo (MEAC), la seu del qual havia d'iniciar-se uns anys després.⁸⁵

En aquest context Franco va donar el vistiplau per posar en funcionament un pla per recuperar el *Guernica* i que aquest fos retornat a Espanya. A finals de 1968 s'inicià l'anomenada "Operación Regreso" i se li encomanà al vicepresident del govern, Luís Carrero Blanco, que iniciés les gestions necessàries per a la recuperació de l'obra. Una sol·licitud formal per part de Florentino Pérez Embid, director general de Belles Arts, va definir el quadre com un tresor nacional i va declarar que no hi havia objeccions oficials sobre la temàtica de l'obra. Tot plegat era el rerefons d'un projecte ambiciós: en el nou MEAC Picasso havia de tenir una paper reservat. La intenció del govern era instal·lar el quadre en el Museo del Prado fins que s'acabés la nova seu del MEAC. Segurament també hi deuria tenir quelcom que veure en aquest interès del règim per Picasso el fet que a Barcelona s'inaugurés un museu dedicat exclusivament a l'artista, la Fundació Sabartés, després Museu Picasso.

En el moment en què es va fer pública la sol·licitud formal de règim franquista sobre la reclamació del *Guernica*, Picasso va redactar una resposta a través de Roland Dumas, el seu advocat: la resposta va ser negativa, no volia que el retorn del quadre pugues servir per rentar la cara el règim franquista. No obstant, deixà la porta oberta a que anés a Espanya en un temps futur. Picasso va escriure fins a tres declaracions sobre les seves intencions vers el *Guernica*, però finalment el 14 d'abril del 1971 va declarar que "el *Guernica* i els seus estudis corresponents estaven destinats al govern de la República espanyola".⁸⁶

⁸⁵ JIMÉNEZ-BLANCO, María Dolores. *Arte y Estado en la España del siglo XX*. Madrid: Alianza Editorial, pp. 131-138

⁸⁶ CHIPP, Herschel B. *op. cit.*, p. 172.

<http://catalogo.artium.org/dossieres/4/guernica-de-picasso-historia-memoria-e-interpretaciones/la-llegada-de-la-obra#sthash.Hi2K78Wp.dpuf>

EL RETORN A CASA

Les negociacions

Picasso va morir als 93 anys d'edat el 8 d'abril del 1973 a Mougins, França. A partir d'aquí es va iniciar la dura i llarga batalla de la seva herència i Espanya va aprofitar per tornar a reclamar l'obra cabdal de l'artista. Mentrestant, el govern francès va aprofitar, el gener de 1975, per anunciar la formació del Musée Picasso de París per allotjar les obres que havien de rebre del drets de successió. Pel que fa a la situació del *Guernica*, la qüestió no era si aniria a Espanya, sinó en quines condicions corresponents als desitjos de Picasso havia d'anar a Espanya. Jacqueline Picasso, la vídua de l'artista, el 25 de febrer del 1977 va donar la seva pròpia interpretació al diari *La Vanguardia* declarant que "el *Guernica* serà tornat a Espanya quan hi hagin eleccions lliures".⁸⁷

La divisió de l'herència, que es va acordar oficialment a finals del 1976, no es va realitzar fins al setembre del 1977, després d'haver passat ja més de quatre anys des de la mort de l'artista. Aquesta situació va provocar que, durant aquell temps, tant el *Guernica* com tota l'obra de l'artista restessin immobilitzades als llocs on es trobaven en aquells moments. Al juny d'aquell mateix any, es van realitzar les primeres eleccions lliures i el senador Justino Azcárate va elaborar una àmplia resolució, la qual contemplava la repatriació de tres exiliats històrics: les restes d'Alfons XIII (últim rei), les restes de Manuel Azaña (primer president de la República) i finalment el *Guernica*. Tots els partits, finalment, es van unir unànimement per recolzar aquesta resolució. Mesos més tard, les corts Espanyoles van enviar una petició formal sobre el quadre al Congrés dels Estats Units, explicant que Espanya ja satisfia les condicions i desitjos de Picasso. A l'any següent, aquest congrés va aprovar la resolució en la qual constava el retorn del *Guernica* a l'Espanya democràtica.⁸⁸

L'únic inconvenient eren els sis hereus legals que no es posaven d'acord, ja que sense el seu consentiment unànimement el *Guernica* no podia anar a Espanya. Alguns d'ells van respondre amb amenaces de no acceptar l'autorització fins que no es complissin certes condicions personals (en aquest sentit, hi havia requisits tan descabellats com l'exigència d'una llei de divorci per tal d'autoritzar l'enviament de l'obra). Però es va poder trobar arguments de pes que contrarestaven clarament aquestes exigències: La República espanyola va pagar uns honoraris a Picasso per tal que realitzés l'obra.⁸⁹

Rafael Fernández Quintanilla va ser nomenat ambaixador per poder resoldre els problemes legals de la reclamació de l'obra. Quintanilla va poder aconseguir documentació que demostrava que el *Guernica* era propietat del govern espanyol. Dumas, advocat designat per

⁸⁷ CHIPP, Herschel B. *op. cit.*, p. 174.

⁸⁸ *Ibidem*, pp. 174-175.

⁸⁹ *Ibidem*, p. 176.

"Retorn del Guernica de Picasso". *Entrevista a Javier Tusell: La Vanguardia*. 23 de setembre de 1981. 07-06-2013. <<http://hemeroteca.lavanguardia.com/preview/1981/09/23/pagina-27/32933481/pdf.html>>.

Picasso, el qual havia de determinar quan havia d'entregar-se el quadre a Espanya, va quedar convençut i va declarar que ja era el moment per retornar l'obra a casa seva.⁹⁰

El retorn



L'arribada del *Guernica* a l'aeroport de Madrid, 1981

Després que les Corts sol·licitessin formalment el retorn del *Guernica* el 1977, altres ciutats van formular també les seves pròpies sol·licituds: Màlaga, recordant que era la ciutat de la infància de Picasso, volia que anés a parar al Museu de Belles Arts de la ciutat amb algunes de les obres primerenques de l'artista; Horta de Sant Joan, en la qual Picasso hi va estar del 1898 al 1909, també va aprofitar per demanar la construcció d'un museu que conservés les obres que va realitzar Picasso durant la seva estada en aquest poble. Tot i així, un cop el govern es va posar en marxa per a la recuperació del *Guernica*, la impressió general era que l'obra havia d'anar al Museu del Prado de Madrid, tal com desitjava Picasso. Javier Tusell, el director de Belles Arts en aquells moments, va ser el que va proposar instal·lar l'obra al Casón del Buen Retiro, solució que es creia que alleujaria a tots aquells que desitjaven una línia divisòria entre l'art modern i els antics mestres que es trobaven al Prado. Així, el 1980, ja s'havia resolt el tema de la ubicació definitiva: el *Guernica* aniria al Museu del Prado.⁹¹

El Casón forma part del conjunt d'edificacions que composaven l'antic Palau del Buen Retiro, de les quals actualment només es conserva aquest edifici i el Salón de Reinos. Aquest edifici va ser construït per Alonso Carbonell el 1637 com a Saló de Ball del Palau. De l'interior destaquen les pintures del pintor napolità Luca Giordano, sobretot les de la clau de volta, la *Al·legoria del Toisó d'Or*. Al llarg del segle XX, el Casón (anomenat així per l'aspecte desolador que oferia) se emprà per a distints usos culturals. Fou al 1971 quan es va cedir al Museu del Prado per allotjar

⁹⁰ CHIPP, Herschel B. *op. cit.*, p. 177.

Vegi's també l'entrevista a Javier Tusell: "Retorn del *Guernica* de Picasso", *op. cit.*

⁹¹ CHIPP, Herschel B. *op. cit.*, p. 178.

la col·lecció de pintures i escultures del segle XIX⁹² i ara esdevenia el principal candidat per acollir el *Guernica*.

A mitjans del 1980, al MoMA de Nova York, ja s'estava preparant l'obra per tal de ser transportada. Només requeria un nou marc i gran cilindre per poder ser transportat. Mentre es fixaven les condicions finals per a la transferència de l'obra a l'Estat Espanyol, els negociadors espanyols per la seva part, anaven pressionant als hereus de Picasso per tal que recolzessin aquell nou canvi d'ubicació del *Guernica*. Adolfo Suárez, al gener del 1981, va demanar als familiars de Picasso que col·laboressin en aquella iniciativa en tots aquells actes de commemoració que es realitzessin a Espanya amb motiu del centenari de Picasso, que coincidia amb l'any d'arribada del *Guernica* a Espanya. Alguns encara s'oposaven al trasllat de l'obra, però d'altres, com la vídua de Picasso, Jacqueline, va mostrar tot el seu suport i col·laboració. Tot i les negatives d'alguns, això no va impedir les negociacions i l'arribada de l'obra al Casón del Buen Retiro, el qual, en aquells moments, s'estava condicionant per a mantenir l'obra i els esbossos de Picasso.⁹³

Un fet imprevist es va produir el 23 de febrer del 1981. Membres de la Guardia Civil van envair les Corts durant una de les seves sessions, segrestant tots els membres que s'hi trobaven en aquell ple. Aquest fet va augmentar la reticència que encara tenien alguns respecte al retorn del *Guernica* a Espanya: si aquell intent de cop d'estat tirava endavant, les negociacions no haurien servit de res. Espanya era realment una democràcia? Si ho era, en aquells moments estava greument amenaçada. Finalment, aquell intent de cop d'estat va fracassar.⁹⁴

Les autoritats espanyoles, temoroses que aquest procés es fes indefinit per qualsevol demora, van realitzar una sol·licitud al MoMA per la immediata transferència de l'obra. Les autoritats del museu van expressar alguns dubtes sobre els drets de propietat de l'Estat Espanyol, però van demostrar voler ser una part mediatra entre els negociadors espanyols i els hereus de Picasso. Així, van proposar una reunió entre el director del Musée Picasso de París, Dominique Bozo, els hereus, i un representant espanyol. Finalment, l'obra va ser retornada a l'Estat Espanyol després d'aquesta reunió, en la qual la resistència de qualsevol membre perquè això no fos possible, va quedar minimitzada.⁹⁵

El 9 de setembre de 1981 el MoMA i el govern espanyol van firmar un document formalitzat sobre la transferència de la propietat del quadre i de les obres preparatòries del *Guernica*. Aquella nit, en secret, es va iniciar el viatge cap al Museu del Prado. Es van adoptar tot un seguit de mesures i precaucions pel significat simbòlic de l'obra, ja que no volien que hi hagués cap incident violent que pogués aportar conseqüències negatives en l'àmbit polític. El *Guernica* va viatjar en un avió d'Iberia, i els tripulants no eren coneixedors del què estaven transportant. En el moment que va trepitjar territori espanyol, tots els mitjans de comunicació, tant

⁹² <http://www.museodelprado.es/la-institucion/la-ampliacion/el-cason-del-buen-retiro/historia/>

⁹³ TUSELL, Javier. "El Guernica viene al Prado". A: CHIPP, Herschel B. *El Guernica de Picasso: historia, transformaciones, significado*. Barcelona: Polígrafa, 1991, p. 184.

⁹⁴ *Ibidem*, p. 184.

⁹⁵ *Ibidem*, p. 184.

nacionals com internacionals, van relacionar l'arribada del *Guernica* amb l'arribada definitiva de la democràcia a Espanya i com un símbol de reconciliació nacional.⁹⁶

El *Guernica* al Casón del Buen Retiro

A final de juliol del 1980, el Casón del Buen Retiro va ser clausurat per tal de ser restaurat i poder realitzar les obres de condicionament que exigia la instal·lació del *Guernica*. Va quedar clar que el *Guernica* no podia exposar-se a l'edifici Villanueva per les grans diferències estilístiques dels antics mestres amb Picasso i perquè no es podia oferir una protecció tan òptima dels possibles actes vandàlics. En canvi, la galeria central del Casón Buen Retiro, la Sala Lucas Jordán, permetia contemplar l'obra des d'una distància adequada, a diferència de la situació de l'obra al MoMA. Les dues gran galeries laterals van servir per instal·lar els esbossos preliminars de l'obra en vitrines de seguretat i una sala introductòria on es sintetitzava la història del *Guernica*.⁹⁷ De manera que tot el conjunt va ocupar gairebé la totalitat de la planta baixa del Casón.

Així, era necessari substituir l'actual decoració de les parets per una capa blanca neutral i instal·lar un sistema de climatització per tal de controlar adequadament la temperatura ambiental a la qual es trobaria exposada l'obra.⁹⁸ Es van canviar els sistemes d'il·luminació, es van instal·lar sistemes de detecció i extinció automàtica d'incendis, nous sistemes de seguretat i un paviment que amortia la



El *Guernica* al Casón del Buen Retiro, 1981

sonorització. L'element més polèmic de tot el recinte va ser el vidre triple "antidisturbis" de 18mm de gruix que es va instal·lar per protegir l'obra. Com que encara no existien vidres de tal magnitud, es van haver d'unir diferents vidres amb entroncaments que pertorbaven la visió de l'obra. El vidre es va col·locar amb 10 graus d'inclinació per evitar reflexos que poguessin molestar al visitant. Tot i així, aquesta nova intervenció sobre el Casón del Buen Retiro va estar estudiada amb profunditat per arquitectes i podia ser reversible.⁹⁹ Es van fer proves a partir d'una reproducció de l'obra i va tenir una aprovació general d'experts, inclosos els del MoMA,

⁹⁶ TUSELL, Javier, *op. cit.*, p. 185.

⁹⁷ *Ibídem*, p. 181.

⁹⁸ *Ibídem*, pp. 180-181.

⁹⁹ "Notes sobre la instal·lació del *Guernica* i els seus esbossos al Casón del Buen Retiro de Madrid".

Pàgina oficial del Museu del Prado de Madrid. 08-06-2013.

<http://www.museodelprado.es/uploads/tx_gbbulletinobras/numero_06_03.pdf>.

però això no va evitar que el director del Museu del Prado, José Manuel Pita Andrade, acabés dimitint del seu càrrec argumentant que “no se l’havia consultat sobre aquesta instal·lació”.¹⁰⁰

Es podria dir que el *Guernica* estava millor exposat al Casón del Buen Retiro que al MoMA per tots aquets innovadors sistemes que el mantenien en millors condicions. Però, realment l’obra mereixia estar aïllada del món en un edifici, un palau del segle XVIII, amb el qual contrastava negativament? En aquest sentit, alguns experts, com Sert van veure l’obra fora del seu context i van mostrar certes reticències respecte de la manera de mostrar-lo al públic.¹⁰¹

El 24 d’octubre del 1981 es va inaugurar oficialment i només va acudir un dels hereus de Picasso: Paloma Picasso. Contràriament, la inauguració va comptar amb una granada representació de les mes altes instàncies polítiques de l’Estat i de representacions diplomàtiques i culturals lligades a la vida i obra de Picasso. Sotava veure junts a destacats dirigents polítics enfrontats durant la Guerra Civil espanyola: la Duquesa de Alba i antics seguidors de Franco al costat de Dolores Ibárruri, dirigent del partit comunista, més coneguda com “La Pasionaria”. Al dia següent, el 25 d’octubre, es celebrava el centenari del naixement de Picasso i no hi havia millor commemoració possible que exposar el *Guernica* a Madrid, lloc on Picasso havia desitjat des del moment que es va acabar l’Exposició Internacional de París el 1937.¹⁰²

Pel que fa a l’exposició al Casón del Buen Retiro, es va acompanyar amb un catàleg per tal que el públic pogués entendre el simbolisme de l’obra. Es va intentar oferir una interpretació acurada del conjunt en sí (el *Guernica* i els seus esbossos) i un judici objectiu d’experts. El catàleg portaria textos d’aquells companys que Picasso havia tingut al pavelló espanyol a l’Exposició Internacional del 1937: Joan Miró, Josep Renau i Josep Lluís Sert. També hi van participar Javier Tusell, el qual va escriure sobre la relació entre l’Administració Espanyola i l’obra; Herschel B. Chipp, professor de la Universitat de Califòrnia, va escriure un article¹⁰³ sobre el recorregut del *Guernica*, que després esdevindria un llibre extens.¹⁰⁴

Certament, el *Guernica* havia esdevingut un catalitzador artístic de les ànsies de reparació moral de la dignitat del país, tot contribuint psicològicament a facilitar la transició espanyola a la democràcia. Un paper icònic que justificava políticament que l’obra hagués d’estar exhibida de forma segura i custodiada dins d’una capsa de vidre a prova de bales, aïllada de la resta d’obres de l’art modern espanyol i només acompanyada dels seus esbossos. Però amb el pas del temps i recuperada poc a poc la normalitat democràtica es començarien a valorar altres punts de vista de l’obra i, consegüentment, a prestar més atenció als seus criteris expositius.

¹⁰⁰ TUSELL, Javier, *op. cit.*, p. 188.

¹⁰¹ VAN HENSBERGEN, Gijs. *op. cit.*, pp. 357-359.

VICENT, Manuel. “Josep Lluís Sert, en el voladizo de hormigón”. *Entrevista a Josep Lluís Sert: El País*. 31 d’octubre del 1981. 08-06-2013

<http://elpais.com/diario/1981/10/31/sociedad/373330802_850215.html>.

¹⁰² TUSELL, Javier, *op. cit.*, pp. 188-191.

¹⁰³ CHIPP, Herschel B. “Génesis y primeros avatares del Guernica”. A: MIRÓ, Joan; RENAÚ, Josep; SERT, Josep Lluís. *Guernica-Legado Picasso*. Madrid: Dirección General de Bellas Artes, Archivos y Bibliotecas del Ministerio de Cultura, 1981.

¹⁰⁴ TUSELL, Javier. “Exposició del 1981”. *Pàgina oficial del Museu del Prado de Madrid*. 08-06-2013. <<http://www.museodelprado.es/enciclopedia/enciclopedia-on-line/voz/guernica-legado-picasso/>>.

En aquest sentit “el *Guernica* al Casón resultava una parodia. En termes de conservació i museogràfics, era un fracàs”.¹⁰⁵

Certament, el *Guernica* havia esdevingut un catalitzador artístic de les ànsies de reparació moral de la dignitat del país, tot contribuint psicològicament a facilitar la transició espanyola a la democràcia i el seu reconeixement mediàtic. Un paper icònic que a ulls dels responsables polítics justificava que l’obra hagués d’estar exhibida de forma segura i custodiada dins d’una capsa de vidre a prova de bales, aïllada de la resta d’obres de l’art modern espanyol i només acompanyada dels seus esbossos. Però amb el pas del temps i recuperada poc a poc la normalitat democràtica es començarien a prendre més força altres punts de vista de l’obra i, consegüentment, a prestar més atenció als seus criteris expositius. En aquest sentit “el *Guernica* al Casón resultava una parodia. En termes de conservació i museogràfics, era un fracàs”.¹⁰⁶ Una afirmació radical, sobre tot en relació a la seva conservació, però, que destacava el contrasentit iconogràfic de l’obra respecte de la seva presentació.

¹⁰⁵ VAN HENSBERGEN, Gijs. *op. cit.*, p. 360.

¹⁰⁶ *Ibidem*, p. 360.

MUSEU CENTRE D'ART REINA SOFÍA

La creació del Nou Museu Reina Sofía, context en què es creà

Amb la progressiva estabilització de les institucions democràtiques al llarg dels anys vuitanta, es plantejà per fi la necessitat d'arribar a una resolució definitiva per al problema de la política oficial sobre l'art contemporani a Espanya, un problema que sempre havia estat aplaçat. Tal i com explica Jimenez-Blanco, la política oficial espanyola al llarg del segle XX en aquest àmbit es podia resumir com la de "la contínua frustració dels successius intents d'incorporació d'Espanya a la modernitat"¹⁰⁷. I en aquest desplegament de la intervenció de l'Estat, la institució museística havia de jugar un paper cabdal com a instrument i resultat de les seves intencions. En aquest context el Museo Español de Arte Contemporáneo (MEAC), a través de les successives formes que havia adoptat en la seva història de gairebé un segle (els seus orígens es remuntaven a 1894), havia estat el reflex d'aquesta difícil i frustrant història. Un museu nascut conceptualment antiquat, amb un desenvolupament escàs i desordenat i fora de les prioritats de les autoritats.¹⁰⁸

Així doncs, amb l'arribada de la democràcia, l'Estat només comptava, més enllà de les primeres programacions expositives de caràcter temporal, amb el MEAC, els fons del qual no podien considerar-se representatius de l'art contemporani espanyol i molt menys universal. De fet, les millors obres de la col·lecció estatal d'art contemporani es trobaven dipositades al Museu del Prado, i entre elles es trobava el *Guernica*.¹⁰⁹

En aquesta situació, els diferents governs socialistes es plantegen, en el seu afany de dur la modernitat a l'escena cultural espanyola, la creació d'una gran centre d'art modern a Madrid. Un centre que seria finalment inaugurat el 26 de maig de 1986 al rehabilitat i remodelat Hospital de San Carlos, a les rodalies de l'estació d'Atocha, sota el nom de "Centro de Arte Reina Sofía". Inicialment, aquesta nova institució havia de dedicar-se fonamentalment a la celebració d'activitats expositives de caràcter temporal amb l'objectiu de mostrar un extens panorama de les arts plàstiques del segle XX al nostre país.¹¹⁰ Però a poc a poc es va anar veient que la intenció era integrar les col·leccions del MEAC al nou centre, amb vistes de la seva conversió en un museu. La supressió del Patronat del MEAC el setembre de 1987 anava precisament en aquesta direcció, fins que al maig de 1988 el Centro de Arte Reina Sofía es convertiria definitivament en un Museu nacional.¹¹¹

Les col·leccions d'aquest nou museu s'havien de conformar fonamentalment a partir de dos fons: d'una banda, el ja esmentat fons d'art contemporani procedent del MEAC i, per altra banda, les obres procedents de la política d'adquisicions impulsada a través del propi Centre Reina Sofía des de la seva creació. Una col·lecció nascuda tard que necessàriament presentava

¹⁰⁷ JIMÉNEZ-BLANCO, María Dolores. *op. cit.*, p. 12.

¹⁰⁸ *Ibidem*, p. 11.

¹⁰⁹ *Ibidem*, p. 215.

¹¹⁰ ESTEBAN, Paloma. *Guía del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. La Colección*. Madrid: Aldeasa, 1994, p. 6.

¹¹¹ JIMÉNEZ-BLANCO, María Dolores. *op. cit.*, p. 12.

importants llacunes sobretot pel que fa als grans artistes espanyols. El complement fonamental per enriquir aquest fons i donar l'impuls necessari al nou museu hauria de sorgir dels dipòsits procedents del Museo del Prado, integrats pel *Guernica*, el Llegat Picasso i el Llegat Miró.¹¹² Una possibilitat que el propi decret de creació del Museu ja contemplava: “la col·lecció d'art del segle XX del Museu Nacional del Prado podrà ser dipositada al Museu Nacional «Centre d'Art Reina Sofía» un cop acabats els treballs de condicionament per a la instal·lació del nou Museu i previ acord dels Reials Patronats d'ambdues institucions”.¹¹³

Les primeres informacions relatives a la possibilitat d'integrar el *Guernica* al nou museu i de procedir el seu trasllat a la seva seu van generar des d'un bon principi la polèmica¹¹⁴. La seva oposició venia encapçalada precisament per aquells que havien negociat el seu retorn a Espanya des dels Estats Units, especialment pel que havia estat el Director General de Belles Arts Javier Tusell, que creia que amb el trasllat es traïen els pactes aconseguits per totes les parts. I es posava en perill la conservació de l'obra.¹¹⁵

Però no seria fins el moment en què Maria del Corral fou nomenada directora del MNCARS, el 28 de desembre de 1990, quan s'acceleraria la reunió de les diferents col·leccions en la seu del Museu: primer traslladant les obres del MEAC als magatzems del MNCARS i després negociant l'acord definitiu per a la cessió definitiva de les obres procedents del Museo del Prado. Per fer això últim, comptaria no només amb el suport de les altres instàncies oficials de l'Estat¹¹⁶ sinó també amb la complicitat de la major part dels més destacats artistes del moment.¹¹⁷ Finalment, la part procedent del Museu del Prado, d'entre les obres del qual el *Guernica*, es van cedir definitivament pel seu Patronat el 19 de maig de 1992.

Entrada de l'obra al fons del Museu

Per al trasllat del *Guernica* des del Casón al seu nou emplaçament al MNCARS s'organitzà tot un complex operatiu per recolzar els experts en conservació i seguretat. Una de les decisions més importants va ser no desmuntar la tela del bastidor i no procedir al seu enrotllament, operacions que podien haver agreujat el seu delicat estat de conservació.¹¹⁸ Aquest havia estat un dels motius per a que, mentre l'obra va restar al Casón, no fos cedida mai temporalment. El trasllat es produí el matí del diumenge 26 de juliol de 1992 i el *Guernica* fou instal·lat entre fortes mesures de seguretat en un ampli nínxol en la paret sud del segon pis del MNCARS, més

¹¹² ESTEBAN, Paloma. *op. cit.*, pp. 8-11.

¹¹³ Real Decreto 535/1988 de 27 de mayo por el que el “Centro de Arte Reina Sofía” se configura como Museo Nacional.

¹¹⁴ Editorial “La Casa del Guernica”. *El País*. 29 noviembre 1987. 11-06-2013 <http://elpais.com/diario/1987/11/29/opinion/565138810_850215.html>.

¹¹⁵ SAMANIEGO, Fernando. “Los negociadores recuerdan la voluntad del pintor”. *El País*. (29 noviembre 1987). <http://elpais.com/diario/1992/05/07/cultura/705189604_850215.html>.

¹¹⁶ VAN HENSBERGEN, Gijs. *op. cit.*, p. 364.

¹¹⁷ GARCÍA, Ángeles. “Los pintores españoles celebran el traslado del mural “Guernica” al Reina Sofía”. *El País*. 7 mayo 1992. 11-06-2013

<http://elpais.com/diario/1992/05/07/cultura/705189603_850215.html>.

¹¹⁸ VAN HENSBERGEN, Gijs. *op. cit.*, p. 371.

conegut com “el Granero” i, de la mateixa manera que ja va passar al Casón, darrera d’un gruixut vidre de seguretat.

Finalment, el 10 de setembre de 1992 s’inaugurava la col·lecció permanent del Museu Nacional Centre de Arte Reina Sofía, amb el *Guernica* ocupant el centre de l’edifici i en el bell mig de la col·lecció del Museu, actuant d’eix i pont entre els dos punts distants representats per les avantguardes de pre-guerra i l’art de la postguerra.¹¹⁹

Les diferents exposicions al Reina Sofía fins el 2009

Des de la inauguració de l’exposició permanent del MNCARS, el *Guernica* s’exposa en un espai central del segon pis de l’edifici, acompanyat dels seus esbossos preparatoris, articulant al seu voltant la resta de les obres que integren l’avantguarda espanyola anterior a la Guerra Civil. El discurs que aleshores prevalia era el del relat hegemònic, heretat de la influència anglosaxona del MoMA en la museografia artística internacional, que plantejava la història com una successió d’ismes al costat dels quals destacava la veu del geni creador dels grans artistes universals, a semblança de la tríada espanyola conformada per Picasso, Miró i Dalí. Les sales que envolten el *Guernica* portaven com a títol, començant de dreta a esquerra, “Cubisme”, “Escola de París”, “Surrealisme”, “Dalí”, i “Realisme” (fa referència a les tendències realistes prèvies al conflicte bèl·lic). Denominacions que vénen a confirmar aquest discurs basat en l’excel·lència artística de les obres i d’acord amb la seva aproximació als trets estilístics i formals dels diferents moviments d’avantguarda.¹²⁰



Guernica, Museu Nacional Centre d’Art Reina Sofía

Aquest discurs es mantindria fix en termes generals a través del pas de les diferents direccions que ocuparien el MNCARS. Un cop substituïda Maria del Corral al 1994 per José Guirao, aquest introduiria alguns canvis en l’exposició permanent de la col·lecció del Museu, ampliant el nombre d’obres (algunes de les quals procedien del Museo del Prado, després del nou acord

¹¹⁹ VAN HENSBERGEN, *op. cit.*, p. 371.

¹²⁰ ESTEBAN, Paloma. *op. cit.*, 1994.

de delimitació de col·leccions entre ambdós museus¹²¹) i la representació dels artistes espanyols. Però allò que destacava de manera significativa del nou muntatge era el fet que el *Guernica* deixava la seva càmera cuirassada per a recórrer 25 metres, des de la sala 7 fins ubicar-se en una nova sala, la 6 on es mostraven quadres del primer Miró, en un intent de desdramatitzar i normalitzar la contemplació de l'obra, deslliurada per sempre més de la presó de vidre en la qual havia restat des del seu retorn a Espanya.¹²²

¹²¹ Real Decreto 410/1995, de 17 de marzo, sobre reordenación de las colecciones estables del Museo Nacional del Prado y del museo nacional «Centro de Arte Reina Sofía». 11-06-2013
<http://noticias.juridicas.com/base_datos/Admin/rd410-1995.html>.

¹²² VAN HENSBERGEN, *op. cit.*, p. 372.

EL GUERNICA DE PICASSO A L'ACTUALITAT



El 30 de gener del 2008, el MNCARS va presentar oficialment Manuel Borja-Villel, ex director del MACBA, com el seu nou director, escollit mitjançant un concurs internacional, mecanisme que s'usava per primer cop en aquest centre. La importància de la seva elecció venia subratllada pel fet que aquest disposava d'un projecte nou amb importants implicacions per a la reorganització de les col·leccions i la seva exposició pública i un ambiciós programa d'exposicions. "M'agradaria que aquest fos el MoMA del segle XXI [...] al mateix nivell que el MoMA, la Tate o el Pompidou".¹²³

Començava així una nova era per al Museu Reina Sofia, que trencava amb el que fins ara havia estat un discurs basat en la successió d'*ismes* consagrat pel MoMA, referent fins fa poc pel que fa als museus d'art contemporani, amb les lleugeres variacions que havien impulsat els diferents directors de la institució.¹²⁴ Per a Borja-Villel aquest model repetitiu, que només interpellava el visitant per a que reconegués una història artística lineal i incontrovertible¹²⁵, es trobava obsolet.

El seu nou plantejament es basava en una nova visió del discurs museogràfic a partir de la potenciació de nous elements de valoració de l'obra d'art i de la revisió del cànon artístic existent. D'una banda proposava la juxtaposició de gèneres artístics, superant el discurs centrat fonamentalment en la pintura i l'escultura i integrant altres llenguatges artístics propis del segle XX, com la fotografia, el cinema, el so o la dansa. D'aquesta manera s'ha abordaven en profunditat nous aspectes formals, estilístics i iconogràfics.¹²⁶ Si fins llavors, el públic es veia obligat a contemplar continguts purament estètics en els quals dominava la figura individual d'un artista, la nova proposta apostava per afirmar, al costat de valor específicament artístic i formal de l'obra, el seu valor com a testimoni o document.¹²⁷ En aquest nou escenari, l'obra d'art assolía protagonisme per sí mateixa i s'accentuava el seu valor singular en la història en entrar en relació directa i contextual amb la resta d'obres. Així, l'artista deixava de ser el centre del discurs, tot fragmentant i diluint la seva presència autònoma, de la mateixa manera que també ho feia "l'obra mestra". En aquest sentit, l'ús d'imatges i elements addicionals com

¹²³ LAFONT, Isabel. "Estrena de Manuel Borja-Villel com a director del Reina Sofia". *El País*. 31 de gener del 2008. 10-06-2013.

<http://elpais.com/diario/2008/01/31/cultura/1201734006_850215.html>.

¹²⁴ LAFONT, Isabel. "Nous discursos alternatius". *El País*. 10 de gener del 2010. 10-06-2013.

<http://elpais.com/diario/2010/01/10/sociedad/1263078001_850215.html>.

¹²⁵ MARTÍN, Carlos; LÓPEZ, Fernando; ROBLES, Rocío. *op. cit.*, p. 8.

¹²⁶ *Ibidem*, pp. 8-9.

¹²⁷ *Ibidem*, p. 9

cartells, tipografies o les publicacions relacionades amb el context del discurs s'inclouen per tal que el públic pugui recórrer a la seva imaginació històrica del que està observant.¹²⁸

Per una altra banda, el nou discurs de la col·lecció proposava l'establiment d'una nova cartografia artística¹²⁹. A la lectura lineal de la història de l'art del segle XX que establia un discurs al voltant de París i Nova York com a centres artístics i que rebutjava tot allò que es desenvolupava o succeïa fora d'aquests límits, es proposaven noves centralitats, sorgides de la perifèria, que aportaven nous punts de vista sobre la història de l'art del segle XX. En aquest sentit el MNCARS havia de cercar els seus punts forts per a contribuir a la construcció d'una visió pròpia, la de la història de l'art del sud, la que recupera artistes i moviments d'altres llocs com Espanya o Llatinoamèrica.¹³⁰ En aquesta trencament del model també es contemplava la ruptura d'una cronologia lineal, com després veurem en parlar de la relació directa que s'estableix entre l'obra de Goya i la de Picasso en les sales del Museu.

Finalment el maig de 2009 es presentava públicament la nova presentació de la col·lecció.¹³¹ Els eixos sobre els quals s'articula la col·lecció són els anys trenta, els anys seixanta i la contemporaneïtat. Proposa tres seccions dividides cronològicament, però sense tenir un estricte ordre. Es proposen altres agrupacions i itineraris alternatius per tal que el propi visitant pugui fer el seu recorregut i les conseqüents interpretacions:

- ❖ Col·lecció 1. La irrupció del segle XX: utopies y conflictos (1900-1945).
- ❖ Col·lecció 2. ¿La guerra ha acabat? Art per un món dividit (1945-1968).
- ❖ Col·lecció 3. De la revolta a la postmodernitat (1962-1982).

Pel que fa al *Guernica*, es podria dir que aquesta obra és el centre de tota la col·lecció permanent. El quadre està situat a la segona planta de l'edifici Sabatini, a la col·lecció 1 del museu anomenada *La irrupció del segle XX: utopies y conflictos*. El MNCARS li dedica una secció sencera, dividida en deu sales. Aquestes deu sales que conformen el *Guernica* són tots aquells elements iconogràfics i estilístics que ajuden a la comprensió del context històric que envoltava i que ha envoltat l'obra. Sembla que en aquestes sales dedicades exclusivament al *Guernica*, el MNCARS ha aplicat a la perfecció els objectius de la seva nova exposició: combina llenguatges artístics tradicionals amb els llenguatges del segle XX (fotografia, cinema, arts escèniques, cartells, etc.).¹³²

¹²⁸ MARTÍN, Carlos; LÓPEZ, Fernando; ROBLES, Rocío. *op. cit.*, pp. 8-9.

¹²⁹ Vegi's també LAFONT, Isabel. "Estrena de Manuel Borja-Villel com a director del Reina Sofía". *op. cit.*

¹³⁰ Vegi's també LAFONT, Isabel. "Nous discursos alternatius". *op. cit.*

¹³¹ *Memoria de actividades 2009*. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2010.

<<http://www.museoreinasofia.es/sites/default/files/memoria/2009/13-106-colecciones.pdf>>.

TRENAS, Mila. "El Reina Sofía presenta una nueva mirada sobre su colección". *El Público*. 26 de maig del 2009. 11-06-2013.

<<http://www.publico.es/culturas/228092/el-reina-sofia-presenta-una-nueva-mirada-sobre-su-coleccion>>

GARCÍA, Ángeles. "Inici dels canvis al Museu Reina Sofía". *El País*. 19 de març del 2009. 09-06-2013.

<http://elpais.com/diario/2009/03/19/portada/1237417207_850215.html>.

¹³² "El Guernica". *Pàgina web oficial del Museu Nacional Centre d'Art Reina Sofía*. 11-06-2013

<<http://www.museoreinasofia.es/coleccion/coleccion-1>>.

-
- **SALA 206** *Guernica* y los años treinta
 - **SALA 206.01** Teatro y esfera pública en tiempos de guerra
 - **SALA 206.02** La escenografía y las artes visuales en la Segunda República
 - **SALA 206.03** El dibujo de guerra satírico
 - **SALA 206.04** Visiones de guerra y retaguardia
 - **SALA 206.05** La modernidad ecléctica. El arte español en la Segunda República
 - **SALA 206.06** El Pabellón Español de la República, 1937
 - **SALA 206.07** Aidez l'Espagne
 - **SALA 206.08** André Masson (1896-1987)
 - **SALA 206.09** El conflicto en España en la prensa internacional
 - **SALA 206.10** El surrealismo en el exilio español
-

“L'ascens dels autoritarismes a Europa condemna les avantguardes pel seu caràcter experimental i emancipador. El feixisme i el nazisme suposen una regressió a la tradició, entesa com a autoritat i imposició, alhora que l'avantguarda demostra el seu caràcter d'utopia política. En el context espanyol, aquesta tensió es reflecteix en el *Guernica* i en el Pavelló de la República a l'Exposició Universal de París de 1937, en plena Guerra Civil espanyola i a la vora de la Segona Guerra Mundial.”¹³³ Així s'inicia la part del *Guernica* i del Pavelló de la República.

La primera sala (206.01) està dedicada a un documental sobre l'enterrament de Durruti, líder anarquista que va morir al front de Madrid durant la Guerra Civil espanyola.¹³⁴

La segona sala (206.02) es vol mostrar el compromís social dels artistes per conservar el patrimoni cultural espanyol a partir de la Segona República, mesenies del teatre, dansa i cinema de difusió de la cultura. Aquí se'ns mostra ja les intencionalitats del govern republicà pel que fa a la cultura i la relació posterior amb el *Guernica* i el Pavelló Espanyol.¹³⁵

La tercera sala (206.3) apareix la il·lustració com a mecanisme per a satiritzar sobre la Guerra Civil espanyola. S'utilitzava doncs, l'art com a instrument de propaganda, l'anomenada “cultura de guerra”.¹³⁶

La quarta sala (206.04) està formada per obres d'artistes compromesos amb l'acció política mitjançant l'art. En aquest sala rau el debat entre Josep Renau i Alberto Sánchez sobre quin havia de ser el paper de l'artista vers la seva tendència política: Renau creia que l'artista havia

“El Guernica, epicentre del Reina Sofía”. *Pàgina oficial De El País*. 22 de maig del 2008. 11-06-2013. <http://elpais.com/elpais/2008/05/22/album/1211438268_910215.html#1211438268_910215_000000>.

¹³³ “El Guernica”. *Pàgina web oficial del Museu Nacional Centre d'Art Reina Sofía*. 11-06-2013 <<http://www.museoreinasofia.es/coleccion/sala/sala-206>>.

¹³⁴ “Teatro y esfera pública en tiempos de guerra”. *Pàgina web oficial del Museu Nacional Centre d'Art Reina Sofía*. 11-06-2013 <<http://www.museoreinasofia.es/coleccion/sala/sala-20601>>.

¹³⁵ “La escenografía y las artes visuales en la Segunda República”. *Pàgina web oficial del Museu Nacional Centre d'Art Reina Sofía*. 11-06-2013 <<http://www.museoreinasofia.es/coleccion/sala/sala-20602>>.

¹³⁶ “El dibujo de guerra satírico”. *Pàgina web oficial del Museu Nacional Centre d'Art Reina Sofía*. 11-06-2013 <<http://www.museoreinasofia.es/coleccion/sala/sala-203>>.

de posar-se al servei de la política, però Sánchez era més partidari de dotar independència als artistes.¹³⁷

La cinquena sala (206.05) està dedicada a la creació de grups artístics dedicats a revistes, exposicions, manifestos, etc. S'inicia una divisió en blocs dels artistes als anys trenta.¹³⁸

La sisena sala (206.6) és la sala més important del conjunt. Està conformada pel *Guernica*, els seus esbossos i per tots aquells elements que el van acompanyar durant l'Exposició Internacional de París el 1937. La sala on es troba el *Guernica*, a més a més està acompanyada del reportatge fotogràfic que va fer Dora Maar en el seu moment sobre el procés de creació del *Guernica* i de tota la documentació referent als seus viatges pel món.¹³⁹

La setena sala (206.07) està formada per tots aquelles obres creades amb la finalitat d'ajudar a la causa republicana, a reunir les Brigades Internacionals i/o a divulgar la situació precària de La República.¹⁴⁰

La vuitena sala (206.08) està dedicada a André Masson i la seva obra relacionada amb Espanya.¹⁴¹

La novena sala (206.09) està formada per aquelles fotografies dedicades a divulgar la causa republicana, inici del que seria el fotoperiodisme.¹⁴²

La desena i última sala (206.10) està dedicada a la cultura de l'exili després de la fi de la Guerra Civil espanyola.¹⁴³

Però allò que copsa més l'atenció del públic i segurament encara més als especialistes, és una nova sala de contextualització del *Guernica* a partir dels gravats *Los Desastres de la Guerra* de Francisco de Goya, com a impulsor de la modernitat i també com a impulsor de l'art compromès.

Totes les sales ajuden a contextualitzar l'obra: la sala 206.04 ens mostra una visió de guerra i la sala 206.05 ens mostra la sala referent al pavelló espanyol de l'Exposició Universal d'Art i Tècniques en la Vida Moderna de París del 1937. En primer lloc hi trobem la maqueta del pavelló i tot un seguit de fotografies relacionades amb ell. En segon lloc hi trobem l'obra de

¹³⁷ "Visiones de guerra y retaguardia". Pàgina web oficial del Museu Nacional Centre d'Art Reina Sofia. 11-06-2013 <<http://www.museoreinasofia.es/coleccion/sala/sala-20604>>.

¹³⁸ "Modernidad ecléctica. El arte español en la Segunda República". Pàgina web oficial del Museu Nacional Centre d'Art Reina Sofia. 11-06-2013 <<http://www.museoreinasofia.es/coleccion/sala/sala-20605>>.

¹³⁹ "El Pabellón Español de la República, 1937". Pàgina web oficial del Museu Nacional Centre d'Art Reina Sofia. 11-06-2013 <<http://www.museoreinasofia.es/coleccion/sala/sala-20606>>.

¹⁴⁰ "Aidez l'Espagne". Pàgina web oficial del Museu Nacional Centre d'Art Reina Sofia. 11-06-2013 <<http://www.museoreinasofia.es/coleccion/sala/sala-20607>>.

¹⁴¹ "André Masson (1896-1987)". Pàgina web oficial del Museu Nacional Centre d'Art Reina Sofia. 11-06-2013 <<http://www.museoreinasofia.es/coleccion/sala/sala-20608>>.

¹⁴² "El conflicto en España en la prensa internacional". Pàgina web oficial del Museu Nacional Centre d'Art Reina Sofia. 11-06-2013 <<http://www.museoreinasofia.es/coleccion/sala/sala-20609>>.

¹⁴³ "El surrealismo en el exilio español". Pàgina web oficial del Museu Nacional Centre d'Art Reina Sofia. 11-06-2013 <<http://www.museoreinasofia.es/coleccion/sala/sala-20610>>.

Joan Miró *Aidez l'Espagne* del 1937. En tercer lloc, una petita maqueta de la *Fuente de Mercurio* d'Alexander Calder. I finalment els fotomurals de Renau. Tot plegat són elements que en el seu moment es trobaven al pavelló. Sembla que el *Guernica*, després de tot el seu llarg periple acompanyat només dels seus esbossos, tornava a retrobar-se amb els seus primers dies: tornava a estar envolta de les obres que el van acompanyar durant l'Exposició Internacional.¹⁴⁴

¹⁴⁴ MARTÍN, Carlos; LÓPEZ, Fernando; ROBLES, Rocío. *op. cit.*, pp. 151-176.

CONCLUSIÓ

En el present treball s'ha pogut veure que el *Guernica* de Picasso ha sigut capaç d'assolir diverses funcions durant el seu llarg periple, des de la seva primera exhibició al Pavelló espanyol de l'Exposició Universal de 1937 a París, fins a la seva arribada a Espanya i la seva plena integració a la col·lecció del MNCARS. El pes que han jugat els diferents contextos històrics i la presentació de l'obra en diferents institucions museístiques li han proporcionat altres punts de vista en la seva valoració:

En primer lloc, durant la seva estada al Pavelló espanyol de la República, la seva creació es va traduir en la denúncia del bombardeig de Guernica i dels fets que s'estaven produint en aquells moments durant la Guerra Civil espanyola i la situació de precarietat en què es robava la República espanyola vers els sollevats. Per tant, el que buscava era la denúncia social d'aquella situació i el recolzament de les potències aliades per a la seva intervenció a favor dels republicans. A la llarga, la seva creació finalment es traduí en una denúncia de la guerra i el feixisme.

En segon lloc, durant el seu periple per tot el món, posterior a la seva participació al Pavelló, es va convertir progressivament en una icona de l'art contemporani. Fonamentalment pel paper que va jugar dins el MoMA, en ser dipositat allí per l'artista, el *Guernica* es trobava cada cop més alliberat de la seva condició de testimoni i de denúncia i per això va poder desplegar el seu potencial expressiu entre els nous artistes nord-americans que protagonitzarien l'escena artística internacional de la segona meitat del segle XX. Tot i així, mentre es trobava en dipòsit en aquest museu, va ser quan va realitzar el viatge per tota Amèrica del Nord com a propaganda política a favor de la causa republicana, essent encara una obra carregada de contingut polític i simbòlic.

Després de molt anys d'exili i d'esdevenir una icona de l'art modern, amb la recuperació de la democràcia encara assolí un funció com a metàfora política: la seva arribada a Espanya es convertí en un assumpte d'estat, al vincular-se aquest retorn a l'arribada d'un veritable exercici de les llibertats públiques en un context encara incert. La seva instal·lació al Casón de Buen Retiro és doncs una metàfora d'aquest fenomen.

No obstant això, la seva integració plena es produí amb el seu trasllat definitiu al nou Museu Nacional Centre d'Art Reina Sofía (MNCARS) i les posteriors exhibicions permanents de l'obra. La renovació més recent de la part de la mostra relativa als anys trenta al MNCARS, va suposar una certa recuperació del context inicial en que es va generar l'obra: tornava a estar envoltada de tots aquells condeixebles que l'havien acompanyat el 1937 al Pavelló espanyol però amb l'afegit que ara era el centre de la col·lecció permanent del MNCARS i de tot el seu discurs de l'art contemporani espanyol, assolint un paper vertebrador de la institució.

Durant l'etapa republicana, Espanya va desenvolupar un ampli programa cultural, unint en tot moment l'art i la propaganda per tal de fer arribar al públic els seus propòsits. Amb l'esclat de la Guerra Civil espanyola, aquesta dimensió publicitària, paper que havia començat a desenvolupar, va créixer amb força per tal d'aconseguir partidaris de la causa republicana a l'exterior. Durant l'etapa de postguerra, la política oficial del règim franquista, va adoptar una

actitud de rebuig, amb molt poc interès vers tot l'art contemporani. Tot i així, als anys seixanta, la imminent necessitat de demostrar a nivell internacional el seu progrés com a país, el franquisme va endegar una campanya destinada a l'art contemporani espanyol. Així, es va voler construir un museu d'art contemporani, el MEAC, que acabà fracassant. A més a més pretenien que el *Guernica* en fos part, proposta que, lògicament, Picasso s'hi va negar: tan ell com l'obra van continuar exiliats.

Val a dir, que aquesta capacitat de decisió que disposava Picasso sobre l'obra resulta, certament, una singularitat de la història de la peça. Tot i no ser-ne el propietari, ho era la República espanyola, Picasso va ser l'encarregat de decidir en tot moment on havia d'anar a parar l'obra i els seus esbossos.

Per acabar, és necessari recordar que no hi ha una literatura extensa i completa del seu periple. No han estat gaires els estudis que han abordat aquesta obra des d'una perspectiva històrica, analitzant la seva història particular i les seves vicissituds. Amb aquest treball s'ha pogut posar en evidència que l'obra necessita un estudi aprofundit, ja no només per sí mateixa, sinó per tot el seu context històric que l'envolta, que s'ha revelat fonamental per entendre les diferents significacions que ha anat assolint el *Guernica* al llarg del temps i que han acabat per conformar un complex calidoscopi.

BIBLIOGRAFIA

- ARNHEIM, Rudolf. *El "Guernica" de Picasso: génesis de una pintura*. Barcelona: Gustavo Gili, 1981.
- CALVO, Francisco. *El Guernica de Picasso*. Madrid: Tf, 1999.
- CHIPP, Herschel B. *El Guernica de Picasso: historia, transformaciones, significado*. Barcelona: Polígrafa, 1991.
- CHIPP, Herschel B. "Génesis y primeros avatares del Guernica". A: MIRÓ, Joan; RENAU, Josep; SERT, Josep Lluís. *Guernica-Legado Picasso*. Madrid: Dirección General de Bellas Artes, Archivos y Bibliotecas del Ministerio de Cultura, 1981.
- COLORADO, Arturo (ED.). *Patrimonio, Guerra Civil y posguerra: congreso internacional*. Madrid: Universidad Complutense, 2010.
- JIMÉNEZ-BLANCO, María Dolores. *Arte y Estado en la España del siglo XX*. Madrid: Alianza Editorial, 1989.
- LAYUNO, María Ángeles. *Museos de arte contemporáneo en España. Del <<Palacio de las artes>> a la arquitectura como arte*. Gijón: Ediciones Trea, 2003.
- LORENTE, Jesús-Pedro (dir.); ALMAZÁN, David (coord.). *Museología crítica y Arte contemporáneo*. Saragossa: Prensas Universitarias de Zaragoza, 2003.
- MARÍN, Juan. "El Guernica de Picasso cincuenta años de historia". Boletín del Museo e Instituto "Camón Aznar" Zaragoza : Obra Social de la Caja de Ahorros de Zaragoza, Aragón y Rioja. Núm. 30 (1987), p. 105-115.
- MARTÍN, Carlos; LÓPEZ, Fernando; ROBLES, Rocío. *La Colección. MNCARS. Claves de lectura. Parte 1*. Madrid: Ediciones de la Central, 2011, pp. 156-157.
- THOMSON, Garry. *El museo y su entorno*. Madrid: Ediciones Akal, 1998.
- VALCÁRCEL MEDINA, I. *La Colección del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía en Otoño de 2009*. Madrid: Museo de Arte Contemporáneo Reina Sofía, 2009.
- VAN HENSBERGEN, Gijs. *Guernica: la historia de un icono del siglo XX*. Barcelona: Debate, 2005.
- VARCÁRCEL, Isidoro. *Colección Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía*. Madrid: Museo de Arte Contemporáneo Reina Sofía, 2009.
- VV.AA. *Encuentros con los años '30*. Madrid: Museo de Arte Contemporáneo Reina Sofía, 2012.